

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
DEPARTAMENTO DE PERIODISMO III (Teoría General de la Información)



ASPECTOS COMUNICATIVOS DEL CANCIONERO  
INÉDITO DEL SIGLO XVII RAE RM 6212  
EDICIÓN CRÍTICA

TESIS DOCTORAL DE:

**PEDRO AGUILAR SERRANO**

DIRIGIDA POR:

**FELICÍSIMO VALBUENA DE LA FUENTE**

Madrid, 2013

DEPARTAMENTO DE PERIODISMO III  
(Teoría General de la Información)

**PROGRAMA DE DOCTORADO CON MENCIÓN DE CALIDAD:**  
**“Planteamientos teóricos, estructurales y éticos  
de la comunicación de masas”.**



**ASPECTOS COMUNICATIVOS DEL CANCIONERO  
INÉDITO DEL SIGLO XVII RAE RM 6212  
EDICIÓN CRÍTICA**

Autor: D. Pedro Aguilar Serrano.  
Director: Dr. D. Felicísimo Valbuena de la Fuente.

**Año 2012**



# ÍNDICE

- Objetivos, justificación e hipótesis	8
- Introducción	10
- 1. Aspectos de la comunicación oral y escrita en los siglos XVI y XVII	
- 1.1 <i>El acto comunicativo. La memoria</i>	18
- 1.2 <i>Lo visual, lo oral y lo escrito</i>	21
- 1.3 <i>Algunos aspectos comunicativos de la Edad Media</i>	23
- 1.3.1 <i>Monjes, juglares y peregrinos</i>	24
- 1.3.2 <i>La psicagogia</i>	27
- 1.3.3 <i>La ciudad</i>	28
- 1.4 <i>Formas discursivas no escritas</i>	30
- 1.5 <i>Formas discursivas escritas. El libro</i>	35
- 1.5.1 <i>Panfletos y relaciones de sucesos</i>	41

-	1.5.2 <i>Libelos de vecinos</i>	43
-	1.5.3 <i>Las cartas</i>	45
-	1.5.4 <i>Almanaques y crónicas</i>	46
-	1.5.5 <i>Pliegos de cordel</i>	47

## **2. Corpus remoto de esta Tesis: Los cancioneros 51**

-	2.1 <i>Gustos formales y temáticos</i>	56
-	2.2 <i>Campos temáticos de los cancioneros</i>	62
-	2.3 <i>Cancioneros, mosaico de la realidad social</i>	63
-	2.4 <i>Oratoria y periodismo</i>	66

## **3. Corpus próximo de esta tesis: El Cancionero manuscrito RAE RM 6212**

-	3.1 <i>El códice</i>	74
-	3.1.1 <i>Poemas históricos y políticos</i>	79
-	3.1.2 <i>Poemas satíricos y burlescos</i>	80
-	3.1.3 <i>Poemas amorosos</i>	82
-	3.1.4 <i>Poemas religiosos</i>	85
-	3.1.5 <i>Poemas metafísicos y de germanía</i>	87
-	3.2 <i>La España del RAE RM 6212</i>	89
-	3.2.1 <i>La Contrarreforma</i>	91
-	3.2.2 <i>Una sociedad en crisis</i>	93
-	3.2.3 <i>Monarquía y nobleza</i>	97
-	3.2.4 <i>Una sociedad conflictiva</i>	100

- 3.2.5 *La política sale a la calle* 101
- 3.2.6 *La socialización de la cultura. El kitsch* 102

## 4. Un imperio rompido 108

- 4.1 *Poesía de reyes* 109
  - 4.1.1 *Poder vigilante entre sombras. La Inquisición* 111
  - 4.1.2 *Personajes ejemplarizantes* 113
- 4.2 *El sentimiento de la muerte* 115
  - 4.2.1 *El ritual funerario* 116
  - 4.2.2 *El gran teatro del mundo* 120
  - 4.2.3 *El “ars moriendi” barroco* 123
  - 4.2.4 *Análisis Estructural de Eric Berne* 128
  -
- 4.3 *La Fortuna* 131
  -
- 4.4 *El paso del tiempo* 133
- 4.5 *La Fama* 138
  - 4.5.1 *El cardenal Cisneros* 141
  - 4.5.2 *La leyenda del sol parado* 146
  - 4.5.3 *Fray Pedro González de Mendoza* 152
  -
- 4.6 *La peste y sus consecuencias sociales* 154

-	
-	<b>4.7 La política y el desencanto social</b> 160
-	4.7.1 La sátira y el desencanto 183
-	4.7.2 Poemas burlescos 211
-	4.7.3 Polémicas literarias 226
-	4.7.4 Clérigos, frailes y monjas 230

## **5. Poemas religiosos** 246

-	5.1 Debate sobre la concepción inmaculada de María 250
-	
-	5.2 Coplas al nacimiento de Cristo 262
-	5.2.1 Poesía de negros 272
-	
-	5.3 Poemas hagiográficos y devotos 279
-	
-	5.4 Una experiencia ascética 289
-	
-	5.5 Anamorfosis, juegos de perspectiva 295

## **6. Poemas amorosos** 312

-	6.1 El amor se hace carne 319
-	
-	6.2 Los excesos de la poesía lírica barroca 334
-	

- 6.3 <i>Amor nada cortés</i>	343
-	
- 6.4 <i>Más allá del desengaño</i>	352

<b>7. Conclusiones</b>	<b>361</b>
------------------------	------------

<b>8. Bibliografía</b>	<b>365</b>
------------------------	------------

## **Cancionero RAE RM 6212**

Notas

Índice de primeros versos

Índice de nombres propios

Índice de poemas que comparte

Índice de autores

Otros autores mencionados



## Objetivos, justificación e hipótesis

La enorme abundancia de cancioneros escritos en el siglo XVII y el escaso interés que a lo largo de los siglos han despertado en la crítica, lo que ha impedido la edición de la gran mayoría, fue una de los incentivos que me llevaron a abordar el estudio y edición de un cancionero inédito y hacerlo desde la óptica de la comunicación.

Mantengo la hipótesis de que los cancioneros o volúmenes de poesías varias son una fuente de comunicación e información de gran valor sobre el sentir y el pensar de una época. Hacían la función de las revistas y de los noticieros inexistentes en aquella época, entre otras razones porque recogían todo aquello de lo que se hablaba en la calle, lo que sucedía en los barrios humildes y también lo que acontecía en la Corte. Lo allí escrito interesaba por tanto a todo el abanico social porque era un reflejo escrito de la sociedad.

A partir de esta premisa los objetivos de esta investigación han sido:

- 1- Describir y analizar los elementos comunicativos de la expresión poética, tomando como elemento de análisis el cancionero inédito RAE RM 6212, que forma parte de la colección de Rodríguez Moñino recogida en la Biblioteca de la Real Academia.
- 2- Extraer de los poemas del RAE RM 6212 aquello que nos ayude a entender cómo eran y qué interesaba a los españoles de la primera mitad del siglo XVII.
- 3- Relacionar los contenidos de las fuentes de comunicación, cuando se trate de poemas compuestos a raíz de sucesos o personajes históricos, con su posterior difusión. Cómo actuaban los diferentes canales de comunicación y la maquinaria de propaganda de los poderes fácticos.
- 4- Analizar las funciones comunicativas que cumplían los poemas escogidos según los marcos conceptuales del Análisis Estructural y Transaccional y, en algunos, el modelo de las etapas del amor de D. Horton.
- 5- Analizar el funcionamiento de la personalidad y las formas de relacionarse que tenían los autores de estas composiciones a través de sus personajes, viendo los

cambios de comportamiento social e individual entre la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco.

- 6- Comparar y contrastar los diferentes aspectos culturales que trasluce el cancionero RAE RM 6212 con algunos de la cultura actual para, entre otros valores, confirmar el aspecto precursor de este periodo de lo que hoy entendemos como cultura de masas.
- 7- Constatar que los cancioneros son un producto cultural destinado a satisfacer las necesidades comunicativas y de diversión de un público que, en la aquella época, consumía cultura en grandes cantidades.
- 8- Demostrar que el RAE RM 6212 y muchos de los cancioneros del XVII, junto a los pliegos, los libelos, las hojas sueltas, etc... eran los medios de comunicación de la época, medios en muchos casos masivos que corrían de mano en mano, de rincón en rincón de la ciudad, y de casa en casa.
- 9- Comparar las técnicas, los lenguajes visuales escritos y el paisaje simbólico de la literatura del Barroco presente en este cancionero, con los lenguajes y técnicas visuales de nuestros días.
- 10-Comprobar la relación entre el desarrollo de la tecnología de la imagen y el poder político y religioso en la primera mitad del XVII. Cómo la sociedad del espectáculo está al servicio de los poderes fácticos, empeñados en que se visualice su poder. Cómo los cancioneros podían asignarse a distintos grupos de presión y poder, según el tipo de composiciones que recogían, sirviendo de órgano de propaganda.
- 11-Demostrar que el cancionero RAE RM 6212 forma parte de esa subcultura que, desde el Barroco se extiende a nuestros días, ideada para un consumo mayoritario de la población que en el siglo XX se definió como un producto *kitsch*.

# INTRODUCCIÓN

Los cancioneros o volúmenes de poesías varias siempre han sido una importante fuente de comunicación, de información, sobre el sentir y pensar de una época, entre otras razones porque recogían todo aquello de lo que se hablaba en la calle, lo que sucedía en los barrios humildes y también lo que acontecía en la Corte. Lo allí escrito interesaba por tanto a todo el abanico social. La abundancia de textos y el escaso interés despertado por la crítica a lo largo de la historia para la edición y estudio de los cancioneros, al ser considerados obras menores, nos animó a centrar la investigación en estos libros y volcar los esfuerzos en un volumen poco conocido o desconocido, para contribuir a su difusión.

Acudimos entonces a los catálogos bibliográficos más comprensivos: el *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, los repertorios dirigidos por José Simón Díaz y el *Catálogo de Manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía lírica* preparado por Pablo Jauralde. El corpus remoto de esta Tesis fue inmenso; sin embargo, tras un escrutinio cuidadoso y un análisis del material que apoya la futura investigación, seleccionamos media docena de fuentes, y de todas ellas nos decidimos por el manuscrito RAE RM 6212.

Escogimos este volumen 6212 de la Real Academia Española (RAE), perteneciente a la colección de Rodríguez Moñino (RM), entre cuatro manuscritos inéditos y lo convertimos en la unidad de contexto de esta Tesis, aplicando la terminología del Análisis del Contenido. Comprobamos que era el manuscrito que más datos aportaba sobre la época y la manera de relacionarse individual y colectivamente de sus componentes. Era tal la variedad de temas que abordaba en sus poemas, lo ameno de la versificación; tales los aspectos históricos e informativos sobre la realidad de la España del XVII, que decidimos centrarnos en su estudio.

La primera tarea fue realizar una transcripción fidedigna. El estudio caligráfico nos aportó los primeros datos de la obra. Se trata de un texto escrito a mano con una letra

no muy legible, por una misma persona, en momentos temporales diferentes, con correcciones en los márgenes y poemas incompletos. Alguien que en la mayoría de los casos copia de memoria y que por su letra posee una educación cultural elevada, casi con toda seguridad eclesiástica, dato que puede extraerse de la abundancia de poemas religiosos y de los asuntos que estos abordan. Intenta ordenar los poemas por temas, pero sin cumplirlo de manera estricta, rompiéndose el orden en más de una ocasión, lo que nos habla de alguien poco amigo de la disciplina, seguramente un fraile aficionado a la poesía pero sin grandes responsabilidades en el cenobio.

La fecha en la que fue recopilado este interesante ramillete de poemas no figura en el texto manuscrito, pero un primer acercamiento nos conduce hacia la primera mitad del siglo XVII, si nos atenemos a referencias y ausencias a diferentes personajes y sucesos históricos, como la niñez de Felipe IV o la no mención del ajusticiamiento de Rodrigo Calderón, cuando sí registra el apresamiento previo de Pedro Franqueza, ambos compañeros de corruptelas.

A la hora de afrontar este trabajo, en el que caminan de la mano la literatura, el periodismo y la investigación histórica, nos fijamos varios objetivos.

En primer lugar consideramos imprescindible definir, aunque fuera someramente, las características básicas del Renacimiento y del Barroco para ofrecer una concepción global de los usos y gustos comunicativos de aquellas épocas. Qué comparten y qué las diferencia. Hemos podido comprobar cómo un mismo suceso tiene un calado diferente en la sociedad del XVI que en la del XVII, son otros los intereses, las preocupaciones y los anhelos y por consiguiente es otra la manera de comunicar. No hay que olvidar que los cancioneros recogen poesía de distintas épocas y que en muchos casos, éstas son alteradas por el uso y la transmisión oral, e incluso por el propio recopilador que las ajusta a sus gustos y necesidades, lo que nos aporta una valiosa información sobre qué interesa de un mismo suceso histórico o de un personaje, en según qué época.

En este análisis de un texto manuscrito inédito, como es el caso del RAE RM 6212, también hemos considerado imprescindible comparar y contrastar las modalidades de comunicación en las clasificaciones de poemas dentro de nuestro cancionero. Para esta

clasificación optamos por dividir los poemas del cancionero según el tema a tratar, ya sea de asunto amoroso, religioso, histórico-político, metafísico o satírico-burlesco. Enseguida nos dimos cuenta de que la división en apartados estancos es útil para el análisis pero no se ajusta plenamente a la realidad.

En nuestro cancionero encontramos numerosos poemas dedicados a la muerte de Felipe II, un acontecimiento que conmocionó a la sociedad de la época, que movilizó a cientos de miles de personas en señal de duelo y que durante decenas de años fue motivo de miles de poemas y escritos de todo tipo. Un acontecimiento que teniendo un origen histórico claro, la muerte del Rey, es abordado en este cancionero, desde una óptica religiosa unas veces, política, otras y metafísica, las menos. Incluso los tres planos se abordan en un mismo poema; por tanto su clasificación no deja de ser aleatoria. En casos similares hemos optado por encajar el poema atendiendo a la pretendida intención de su recopilador de transmitir una información determinada en un contexto preciso.

Al analizar los aspectos antes mencionados y profundizar en el estilo literario de los poemas del cancionero, obtenemos una más que interesante información sobre cómo eran los hombres y mujeres de la época, cuáles eran sus gustos y sus fobias, según la clase social a la que pertenecían. Todo ello nos ha obligado a inferir aspectos de la cultura y de los cambios de comportamiento social e individual entre Edad Media, Renacimiento y Barroco.

Al finalizar la Edad Media, y durante el Renacimiento y el Barroco, ya no había sólo un orador que se dirigía a un grupo presente en un mismo lugar, sino que los receptores eran personas desperdigadas en el tiempo y en el espacio, menos sensibles a la retórica de grueso calado que a las reflexiones íntimas.

En los procedimientos y valores estéticos del Barroco, en su aspiración a obtener el asombro, la sorpresa y la maravilla del público, hay un indudable antecedente de la psicagogia de la atención. Las técnicas, los lenguajes visuales y el paisaje simbólico del Barroco eran, sin duda, muy diferentes de los actuales. Pero aquella cultura visual prefiguró los lenguajes y las tecnologías audiovisuales de nuestros días. (Abril 2003, págs. 94-95)

Como herencia de la cultura latina y medieval, en el Barroco se desarrollaron, lo veremos más adelante, las condiciones de una cultura visual propicia al tratamiento analítico del texto, a la integración y a la contaminación de la imagen y la escritura dentro de un proceso general

Los jeroglíficos, emblemas, escenas mnemotécnicas, empresas, lemas, caligramas y otros muchos textos alegóricos de la época barroca, conforman una “cultura logoicónica” en la que se insertarán más tarde las páginas de prensa, los anuncios, el collage, el caligrama y las técnicas del montaje artístico vanguardista”. (Abril 2003, págs. 97-98)

El Barroco recuperó la idea horaciana, presente en la Edad Media, de que todo aquello que entra por los ojos tiene más poder de conmover al espíritu que el lenguaje. De esa manera se avanzó mucho en el desarrollo de la tecnología de la imagen al servicio del poder político y religioso.

Sobre el arte y la literatura algunos estudiosos, entre ellos E. R. Curtius, eluden hablar del término Barroco al referirse al siglo XVII y prefieren el uso de Manierismo, más científico y con “menos asociaciones históricas”, para definir esa nueva manera de creación “invadida por una afectación artificiosa, que puede manifestarse en las formas más variadas” (Curtius 1981). En definitiva una “degeneración del clasicismo” o mejor dicho una ornamentación, a veces excesiva, de la forma natural de expresarse.

Muchas de estas “afecciones” ya estaban presentes en la antigüedad y en la Edad Media latina, como nos demuestra Curtius. El uso reiterado del hipérbaton, el empleo de la paráfrasis o de la paranomasia los podemos encontrar en Virgilio y desde allí seguir su rastro ininterrumpido en la literatura europea hasta finales del siglo XVII. Lo mismo sucede con los manierismos formales, como pueden ser los poemas en los que no aparece una letra determinada en todo el texto, los poemas de figuras, los versos de cabo roto, la asíndeton o los paralelismos rematados al final del poema con una estrofa recopilatoria, etc... Estos y otros muchos recursos que caracterizan la literatura del XVII tienen abundante presencia en nuestro cancionero RAE RM 6212.

La contemporánea sociedad del espectáculo fue anticipada en la Edad Media y desarrollada en el Barroco, cuya inclinación a la espectacularidad se manifestó en expresiones tan dispares como las celebraciones festivas y los rituales públicos, las fachadas, los retablos, la dramaturgia, los enterramientos y sus túmulos o la magia. Se trataba de buscar ilusión en una sociedad desilusionada y de provocar el asombro, entre otros fines, para que se visualizara el poder.

Las prácticas de la publicidad y el consumo de nuestra época manifiestan esa misma ambigüedad: la marca nos invita a la fantasía y a la distinción, nos interpela en tanto que sujetos individuales con deseos, gustos y hasta caprichos propios, pero al mismo tiempo nos invita a una pertenencia colectiva. (Abril 2003, pág. 106)

Como a los grandes espectáculos barrocos, herederos de las más sencillas puestas en escena medievales de los autos sacramentales, por ejemplo, a la publicidad de hoy le corresponde “proponernos modelos, incitarnos a desear ser, parecernos a, e integrarnos entre”. No existe un colectivo sino que éste se crea entre la masa de receptores y según el éxito del efecto del propio anuncio.

En la Edad Media no será hasta que la ciudad despegue que no se ampliará y popularizará el radio de acción comunicativo.

En ese contexto, los cancioneros son un producto cultural destinado a satisfacer las necesidades comunicativas y de diversión de un público que consume cultura en grandes cantidades, porque tiene tiempo libre, y que se divierte participando en juegos florales, disputas poéticas, comedias y recitales. Un público que recopila historias en verso y en prosa, bien para releerlas o para no olvidarlas y usarlas en las reuniones. Obras que se ocupan de temas variados, lo mismo un cotilleo de palacio que una reflexión metafísica, y que están compuestas por auténticos genios de la literatura y también por meros aficionados.

Este tipo de volúmenes eran el acomodo perfecto para aquellas poesías compuestas por grupos de poder determinados que intentaban crear opinión entre el pueblo. Algunas eran auténticas obras de arte; otras meros productos de consumo rápido.

Los estudios sobre la agenda de la comunicación, agenda-*setting* o teoría del establecimiento periodístico de temas de discusión, a pesar de ser relativamente recientes, aportan un valor añadido al estudio de la influencia de los diferentes medios en la opinión pública.

Según esta teoría, los medios masivos, los cancioneros con éxito se reeditaban durante decenas de años y los compuestos por aficionados de cuentan por decenas de millares, graduarían la importancia de la información que se va a difundir, dándole un orden de prioridad para obtener una mayor audiencia a determinados asuntos. De esta manera los medios y los poderes que los controlan serían quienes marcarían la agenda de opinión del público excluyendo o potenciando determinados temas o asuntos. Su influencia no incidiría tanto, parafraseando la famosa frase de Cohen, en decirle a la gente qué tiene que pensar sino sobre qué tiene que pensar.

En el siglo XVII fueron muchos los esfuerzos surgidos desde el poder religioso para que el pueblo debatiese de asuntos tan poco populares como la concepción inmaculada o no de María, sobre las que se escribieron miles de tratados y poemas y de la que se acabó hablando en las tabernas. La intención de despertar debates de este calado no era otra que consolidar la hegemonía de dos órdenes religiosas: jesuitas y franciscanos, frente a la pujanza de los dominicos. los dominicos.

Ya a principios del siglo XX, Walter Lippmann señala en su obra *Public Opinion* que los medios de comunicación son la fuente principal de creación de imágenes del mundo exterior en nuestras mentes. Con esto se destaca, como bien señala Rodríguez Díaz (2004) que el mundo que nos rodea es demasiado grande como para poder acceder a la información de primera mano por medios propios. Por ello, los medios nos cuentan “cómo es ese mundo al que no tenemos acceso, con el riesgo de que nuestras mentes reproduzcan un mundo distinto al real, ya que éste está fuera de nuestro alcance”. Los cancioneros eran, junto a otros productos como los pliegos, libelos, hojas sueltas, etc... los medios de comunicación del XVII, medios en muchos casos masivos que corrían de mano en mano, de rincón en rincón de la ciudad y de casa en casa.



La ordenación precientífica del Periodismo estaba dada por las tecnologías, por la Retórica y por las llamadas cinco W y una H. La científica contó, fundamentalmente, con la gran figura de Harold Lasswell, uno de los padres fundadores de la Mass Communication Research. Dedicó gran parte de su obra a los estudios sobre persuasión y a la construcción de mensajes propagandísticos. Fue quien ofreció el primer modelo en el que constaban las categorías fundamentales del proceso de la comunicación que, a la vez, estaban fundadas en las de Aristóteles y que, a su vez, éste había extraído del interrogatorio procesal griego.

A Lasswell le han criticado diferentes aspectos, aunque sus críticos han estado muy lejos de la categoría intelectual de Lasswell. Los más fértiles han sido autores que han distinguido entre comunicación interpersonal y pública. Gerald Miller afirma que la *comunicación de masas* reúne las siguientes notas:

- a) Para su producción se necesitan un conjunto de profesionales en alta tecnología que, juntos, conforman una organización;
- b) El número de «agentes» o «co-productores» a los que puede llegar la comunicación masiva o colectiva es muy grande, pero el grado de relación personal puede ser inexistente o muy reducido entre ellos;
- c) El grado de proximidad física entre los emisores de los mensajes y la audiencia es muy bajo;
- d) Los canales sensoriales disponibles son mínimos para recibir el mensaje;
- e) La inmediatez en la información de retorno es muy diferida. Estas notas no aparecen a la vez y bajo el mismo aspecto en la comunicación interpersonal, de grupos y en las organizaciones. (Miller, G. R., en Cassandra, 1978, Pp. 141-185. En Valbuena, 1998, P. 73).

En los años sesenta otros estudiosos introducen la importancia, el papel y la presión que los grupos empresariales o fuentes de poder desempeñan para que la selección de ciertos temas sean propicios para publicarse o aparecer de forma destacada en los medios de comunicación.

Pero será McCombs quien marque el segundo nivel de la agenda-setting que hace mención a las imágenes y las perspectivas que entran en el plano subjetivo y de la

opinión, que tiene que ver con cómo se produce la transferencia de prioridades y el énfasis otorgado a cada uno de los temas.

Sin entrar en los métodos de análisis de contenido utilizados para llevar a cabo la agenda-setting, el procedimiento consiste en realizar mediciones diferentes del tema o temas objeto de estudio, contabilizando el número de artículos ubicados, el número de páginas o columnas que ocupan y la ubicación que tienen dentro del medio, todo ello en un periodo de tiempo. De esta manera conocemos la importancia que dicho tema ocupa en el medio. Si a esto se añaden encuestas realizadas a la población y se le pregunta, por ejemplo “¿Cuál es el problema más importante al que tiene que hacer frene este país?”, analizando y cotejando las respuestas con las informaciones se puede ver qué relación existe entre ambas agendas: la de los medios y la del público. (Valbuena, 1998, Pp. 555-570).

Veremos que nuestro cancionero hace hincapié en aquellos asuntos que interesan a un determinado grupo, y recoge ramilletes de poemas temáticos. El poema será pues, de acuerdo con la metodología del Análisis de Contenido, la unidad de registro. En los diversos poemas, los autores defienden tesis muy diversas sobre asuntos muy distintos. El poder político quiere crear una corriente de pensamiento sobre los asuntos controvertidos.

Con estas premisas, y aun admitiendo que cada vez son más los que utilizan comunicación e información indistintamente para referirse a la transmisión de mensajes novedosos para el lector, optaremos en este trabajo por abordar no sólo los aspectos noticiosos de los textos que conforman el cancionero RAE RM 6212 sino también todos aquellos que tienen valor comunicativo más general y en los que lo informativo o no existe o tiene una importancia menor por poco novedoso.

Pero antes de sumergirnos en el análisis del texto consideramos necesario enmarcarlo en una realidad social, literaria y comunicativa, la del siglo XVII, donde nuestro cancionero convivió con otras herramientas comunicativas y compartió con ellas usos, gustos y fines comunes a una época y en ocasiones exclusivos de un grupo social determinado.

# 1. ASPECTOS DE LA COMUNICACIÓN ORAL Y ESCRITA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

## 1.1 *El acto comunicativo. La memoria*

Antes de abordar los rasgos que definen el hecho comunicativo en la época barroca, debemos tener claro qué se entiende por acto comunicativo, qué es la comunicación. En su libro *La comunicación y sus clases. Aplicaciones a diversos campos de la actividad humana* (1979), Valbuena dedicó el Capítulo 3º- páginas 53-93- a «La comunicación como término y como disciplina científica». Los pasos que dio fueron los siguientes:

- Examinar las diferentes posturas que se han dado ante la comunicación como concepto.
- Establecer criterios para un tratamiento interdisciplinar.
- Ofrecer diferentes modos de actuar para conseguir esa interdisciplinaridad.
- Estudiar sistemáticamente el concepto de comunicación.

Sólo vamos a ocuparnos en esta Tesis de tres posturas fundamentales:

**A.** Ampliar tanto su concepto que en el quepan todas las actividades, tanto humanas como animales. En este sentido, cabrían varias definiciones, pero la mas representativa sería la que dio S. S. Stevens hace años: "Comunicación es la respuesta discriminatoria de un organismo a un estímulo".

**B.** Utilizarlo como termino englobante de toda una serie de actividades que encajan mal en las artes, las ciencias y las profesiones. Es decir, la "comunicación" sería una palabra-comodín para hacer presentables prácticas "rentables" y "subproductos". En cuanto a las prácticas, existe la fundada sospecha de si el acento en los problemas de incomunicación en el mundo de hoy no estará movido muchas veces por el interés

económico. Se habla incluso de una era de la incomunicación que va a sustituir a la de la comunicación. Respecto a los subproductos, sobra cualquier comentario, porque sólo es necesario fijarse en los mensajes que recibimos diariamente a través de prensa, radio y televisión.

La magia de un término nuevo, invocado como justificación presupuestaria, como defensa de prácticas, para edificar imperios académicos o profesionales, se desvanece rápidamente. Los eslogans de moda elevados a una altura de teoría pero soportados por racionalizaciones inexaminables producen una mala reputación. Un enfoque de los problemas humanos puede existir sin magia ni racionalizaciones, pero no sin una síntesis razonada". (Gerbner, G.) (Valbuena, 1979, P. 56).

Podemos decir que estas dos posiciones abarcan la ordenación precientífica de la Comunicación. Las tecnologías de la información y de la comunicación y la Retórica han ordenado precientíficamente el campo de la Comunicación.

C. Concretar en que "categorías", "enfoques" o disciplinas está presente la comunicación. Esta posición ya estaba claramente expuesta por Laswell y por Shannon y Weaver, pero fue mucho más elaborada por diversos teóricos de la comunicación, siendo los más destacados Jurgen Ruesch y Ronald L. Smith.

Examinando ambas tablas categoriales, encontramos que esta Tesis encuentra su lugar bajo varias de las 40 categorías de Ruesch y de las 12 de Smith. No podemos perder de vista que la ordenación científica de cualquier disciplina viene dada por las categorías. (Valbuena, 1998, Pp. 21-35).

El citado George Gerbner ofreció un modelo muy completo porque tenía en cuenta aspectos fundamentales: el contexto en el que se desarrolla el acto comunicativo y las consecuencias que ocasiona.

- 1) Alguien
- 2) percibe un suceso o enunciado
- 3) y reacciona

- 4) en una situación
- 5) y a través de ciertos medios
- 6) para hacer disponibles materiales
- 7) en cierta forma
- 8) y contexto
- 9) llevando un contenido
- 10) con cierta consecuencia. (Valbuena, 1979, Pp. 104-112).

Pero hay otro aspecto que hay que tener en cuenta. En cualquier fenómeno comunicativo la memoria juega un papel fundamental. En ella, como asegura César Aguilera en su *Historia de la Comunicación* (1988, págs. 2-9), se apoyan las convenciones logradas y las experiencias recibidas, bien por experiencia personal o bien mediante la enseñanza, vitales ambas para el acto comunicativo.

No hay que olvidar que gracias a la memoria se constituyeron los bancos de datos que han hecho subsistir a los grupos humanos y han hecho al hombre poderoso. El principio rector fue durante siglos *Tantum scimus quantum in memoriam retinemus*, es decir, somos poseedores de ciencia en tanto en cuanto somos capaces de retenerla en la memoria. La memoria ha sido así la cadena de transmisión de ideas y sentimientos durante siglos, hasta el XX.

En el siglo XVII, el agustino Pedro de Vega proclamaba en su *Segunda parte de la declaración de los siete salmos penitenciales* (1602) que el escribir se inventó “para ayuda y reparo de la memoria”, y ésta también habría estado en el origen del leer. Añade Pedro de Vega: “la memoria sólo cobra fuerzas todas las veces que torna a leer lo que ya desfallecía y se va olvidando”. Fernando Bouza en *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII* (2000, págs. 16-21), afirma que el forjar memoria de las cosas, de las ideas y de las personas por medio de la transmisión del conocimiento de los hechos, sentimientos y pasiones era uno de los objetivos principales de la escritura en los siglos XVI y XVII.

Abundan pues los ejemplos que dejan claro que la memoria era entonces un verdadero arte necesario para conocer personalmente y hacer posible el conocimiento ajeno. Había otras maneras de conocer, como la revelación divina, la profecía o la inspiración, pero sólo la memoria era característicamente humana y en ella se unían el entendimiento racional y la percepción de los sentidos. Es más, entre los numerosos dones que Dios le había concedido al hombre figuraba el poder de inventar con su ingenio racional algunos medios con los que vencer el olvido, al que le condenaba su naturaleza de ser mortal. La escritura era uno de esos medios, como también lo eran la facultad de pintar o esculpir imágenes o incluso la palabra hablada.

Desde muy pronto, la escritura se convierte en un vehículo comunicativo de primer orden, y en la principal herramienta de transmisión cultural entre los hombres.

## ***1.2 Lo visual, lo oral y lo escrito***

En los siglos XVI y XVII existía una clara conciencia de que lo oral, lo icónico-visual y lo escrito, tanto en su visión tipográfica como manuscrita, así como en sus fórmulas de lectura silenciosa o de lectura en voz alta, cumplían la misma función expresiva, representativa y apelativa, según el célebre triángulo de K. Bühler, aunque, claro está, no en las mismas circunstancias, correspondiendo a las figuras y a los caracteres escritos la posibilidad de, además de presentar, re-presentar el conocimiento. En otras palabras, lo que se asegura es que las imágenes y los textos sirven para la difusión, mientras que las voces, más genuinas, permiten percibir con mayor prontitud y precisión. De ahí que muchos siglos después, los existencialistas asegurasen que “lo que comunico, o digo, eso soy”.

Bouza ahonda aún más entre los diferentes niveles de “importancia” social que se daba al uso de lo oral, lo icónico-visual y lo escrito en sus dos vertientes manuscrita e impresa:

Así por ejemplo, se reconocía la capacidad difusiva de lo tipográfico, en atención a la facilidad para obtener abundancia de copias baratas, lo que suponía su más que recomendable uso con fines de propaganda; pero al mismo tiempo, en comparación con el manuscrito autógrafo que, por ejemplo, se mantenía en la correspondencia, a lo impreso se le presumía cierta condición fraudulenta y poco veraz, en razón a su condición de mercancía creada para el mercado y el consumo masivo. Por tanto, en las polémicas que en el siglo XVII enfrentaron a las máquinas de propaganda de las distintas potencias europeas se recurrió a la ficción de presentar los panfletos como traslados fieles de, por ejemplo, una carta manuscrita que había sido hallada por azar u otras excusas por el estilo que permitieran calificar de veraces a los productos de las prensas. (Bouza, 2000, pág. 33)

En cuanto a la palabra hablada era considerada la más expresiva de las posibles formas de comunicación en atención a su inmediatez, por delante de las imágenes y de los escritos, donde el engaño habría sido más posible al no tratarse de un hecho tan cercano a lo natural. De ahí la importancia de la predicación para transmitir la doctrina cristiana, no sólo necesaria por el elevado índice de analfabetismo sino por la veracidad añadida y la unificación del mensaje. Ahora bien, las voces no podían ser leídas por los ausentes, se agotaban en el momento de su pronunciación, de ahí la necesidad de la imagen y del texto que fueron poco a poco imponiéndose.

Durante el XVI y XVII se fue forjando así una prelación que distingue claramente la mayor eficacia de la escritura frente a la palabra hablada porque ésta, según Pedro de Navarra, “perece” y aquella “permanece e siempre habla”, de modo que “la habla solo sirve al que la oye y está presente, y la escritura al ausente, presente y por venir, e al sordo e mudo”. Lo mismo cabría decir de las imágenes visuales capaces de perdurar venciendo el tiempo e incluso el espacio.

Pero en su éxito llevaban implícito su fracaso. Al imprimirse y hacerse tan numerosos y comunes, los textos perdían autoridad, formaban parte de un mercado y por consiguiente podían servir a intereses descarnados. Ahora bien, por otro lado, lo impreso tenía la ventaja de estar cerrado y no permitir añadiduras sin que se note, facilitando cotejar el original si hubiera habido adulteraciones, mientras lo manuscrito no estaba tan fijado y en cada nuevo acto de copia o traslado podía ser imitado o enmendado siendo difícil de detectar, dando lugar a una serie de falsificaciones de

códices y escrituras que echaron lodo sobre lo escrito a mano. Argumentos a favor y en contra de la transmisión del mensaje escrito que estuvieron presentes en las polémicas de la época, ocasionadas por la imparable e implacable extensión de la imprenta.

Un viejo refrán castellano, recogido por el maestro Gonzalo Correas en su *Vocabulario*, sentencia: “Hablen cartas y callen barbas” expresando muy bien la idea del valor que se le acababa concediendo a la escritura. De hecho, a medida que avanzamos en la Edad Moderna, las *cartas* (misivas escritas) de las que habla el refrán jugaron un papel gradualmente creciente. La oralidad seguía teniendo su importancia, pero nadie duda de los estrechos vínculos que el poder estableció con la escritura, hasta convertirla en uno de sus signos y uno de sus medios más eficaces.

Sería muchos siglos después, con la llegada de la radio y la televisión, cuando de nuevo la palabra, en ocasiones asociada a la imagen, tendría tanto o más valor comunicativo, persuasivo y de configuración del mundo para el receptor, como lo tuvo durante la Antigüedad y la Edad Media antes de la popularización de la imprenta, herramienta imprescindible para los primeros medios de comunicación masivos. A partir de entonces fueron los textos impresos, y en mucha menor medida la pintura, quienes jugaron este papel.

En cualquier caso, escritos u orales, entonces como ahora, estos vehículos fueron utilizados principalmente por el poder o los poderes para influir en la opinión y en el comportamiento de los hombres, además de servir para que el ser humano se creara una imagen global y casi siempre interesada del mundo entorno, un mundo cada vez más amplio que no podía abarcar con los sentidos.

### ***1.3 Algunos aspectos comunicativos en la Edad Media***

El siglo XVII hereda muchos de los elementos que caracterizan el hecho comunicativo en la Edad Media, donde se dan las dos vertientes clásicas esenciales de la comunicación que llegarán casi intactas hasta el Barroco: la vertical y la horizontal.



Vertical o diacrónica que forma a los niños; y la horizontal, sincrónica, que es la que se refiere a la extensión del mensaje, de la nueva.

En la sociedad medieval prima la mentalidad teocéntrica en la que el día a día supone cumplir unas obligaciones preestablecidas, la mayoría de las veces por Dios. Gonzalo Abril en su trabajo *Discurso publicitario, psicagogía y cultura barroca* recoge un sermón dedicado a los copistas de la Catedral de Durham en el siglo XII que nos indica hasta qué punto Dios estaba en todos y cada uno de los actos diarios del ser humano:

Vosotros escribís con la pluma de la memoria sobre el pergamino de la pura conciencia, raspado por el cuchillo del temor divino, alisado por la piedra pómez de los deseos celestiales y emblanquecido por la tiza de los pensamientos sagrados. La regla es la voluntad de Dios. El plumín hendido es la unión del amor de Dios y nuestro prójimo. Las tintas de colores son la gracia divina. El ejemplar es la vida de Cristo. (Abril, 2003, pág.96)

Esta omnipresencia divina estará presente en el siglo XVII como un elemento eficaz de la Contrarreforma, movimiento de renovación cristiana surgido con Pío IV en 1560 y que tenía como objetivo renovar la Iglesia y evitar el avance de la doctrina protestante haciendo hincapié en cuatro asuntos: la difusión de la doctrina, la reestructuración eclesiástica creando seminarios que dieran formación a los futuros hombres de religión, la modificación de la órdenes religiosas y la vigilancia de los movimientos espirituales con la intención de hacerlos más piadosos.

### **1.3.1 Monjes, juglares y peregrinos**

Desde los albores de la Edad M y hasta bien entrado el siglo XIX, los monjes que iban de un monasterio a otro eran los informadores, los portadores de nuevas. Junto a ellos, por las grandes rutas de occidente hubo gentes que se movía portando misivas (Carlomagno creó el correo en el siglo IX), códices o baratijas para vender o guiando un rebaño en busca de pastos, transmitiendo noticias por donde iban, incluso ellos mismos se convertían en noticia, la gente esperaba su llegada.

Entre los personajes que circulan por esos mundos también están los juglares que adquieren nombres muy diversos según el país. Tienen un rasgo en común, son criticados por los otros portadores de la palabra, los hombres de la Iglesia, entre otras razones porque no eran controlables. Todo aquello que fuera soez, lascivo o excesivo en las cosas que contaban los juglares no tenía otra explicación que llamar la atención para tener éxito y sobrevivir. Predominaba en ellos la función apelativa. Vivían de lo que les daban sus oidores. Buscaban la reacción instintiva del público que circulaba por una plaza o se congregaba a la puerta de una iglesia.

En el siglo XI en Francia y en el XII en España surge otra figura importante en la cadena de transmisión de información: el trovador que está un escalón por encima del juglar. El trovador compone pero no recita, eso es cosa del juglar. Trovadores y juglares comparten tiempo y a veces espacio, con los goliardos, generalmente estudiantes vagabundos, a veces clérigos, que son dicharacheros, alborotadores y versifican historias de todo tipo.

Como puede verse, el aspecto comunicativo en la Edad Media era primordialmente de carácter oral, aunque muchos de los relatos que componían estos relatores de historias se incluían luego en las crónicas, ya que narraban sucesos muchas veces próximos y no legendarios. En otras ocasiones eran los propios monjes los que persuadían a los juglares para que narrasen gestas y las dieran a conocer, con el propósito de ensalzar a su señor.

La búsqueda de reliquias, las peregrinaciones a lugares sagrados para lograr indulgencias, crean verdaderos focos comunicativos. Por esos caminos, como el que lleva a Santiago de Compostela, transitan todo tipo de individuos procedentes de todos los países conocidos, siendo un auténtico hervidero de comunicación. Los cancioneros son fruto directo, herederos de esa comunicación oral que desde la Edad Media gusta al pueblo.

También los escritores de crónicas y anales, tuvieron su importancia comunicativa en el mundo medieval. Tenían un gran prestigio popular. Lo que escribían, que no siempre era lo que pasaba, era tenido como fidedigno. Sus textos circularon en forma de códices

por toda Europa, su contenido fue transmitido oralmente, y por supuesto era también leído en silencio, algo que nunca agradó a la Iglesia de la época, porque dejaba la interpretación al libre albedrío de los monjes o laicos, e incluso impedía que hubiera censura previa. La iglesia católica no sólo no ha facilitado la lectura de las Escrituras sino que la ha dificultado a lo largo de la historia. Ha preferido siempre que el pueblo se quedase con aquello que predicaban, leían e interpretaban los sacerdotes, debidamente formados. A finales del siglo XVIII se hizo la primera traducción al castellano de la Biblia, hasta entonces estaba prohibida su traducción a cualquier lengua vulgar, bajo prisión perpetua. Sólo aquellos que sabían griego o latín, es decir un porcentaje ínfimo de la sociedad, tenían acceso a ella de manera directa, salvo los alemanes, gracias a la traducción hecha por Lutero en el siglo XVI, desafiando a la Iglesia. Como consecuencia de aquella actitud, que ha perdurado durante algún siglo más, hoy en día son muy pocos los creyentes que han leído las Escrituras y escasas las ocasiones en que los administradores de la Iglesia católica promueven su lectura o hacen campañas para que se lea. De hecho la doctrina que aprenden los católicos viene recogida en el catecismo y lo que se llama Historia Sagrada, que es una interpretación, en versión reducida y tamizada de la Biblia. Este tipo de actitudes férreas y contra *natura* no deben sorprendernos porque en una lectura limpia y directa de la Biblia son muchos quienes interpretan la existencia de hermanos carnales de Jesús, hijos también de María, lo que echaría por tierra los misterios de la virginidad de María y la unicidad del hijo como Dios en la tierra. De hecho estos dogmas fueron puestos en entredicho por los católicos centroeuropeos, lo que ocasionó grandes debates en el seno de la Iglesia desde la Edad Media en adelante, y la ruptura posterior de la unidad cristiana. Si a esta actitud contraria unimos la carestía de la edición de los libros y por ende su escasez, podemos entender que hasta bien entrado el siglo XVI, la comunicación escrita era un privilegio reservado para minorías.

### 1.3.2 La psicagogia

El otro camino de la difusión de conocimientos en el medievo es la escuela. Impulsada por Carlomagno en el siglo IX se extiende con lentitud pero con paso seguro por todos los territorios europeos, centrándose en los monasterios. Se enseñaba la doble rama de las artes: sermocinales (gramática, retórica y dialéctica) y reales (aritmética, geometría, astronomía y música), o sea, el *trivium* y el *cuadrivium*. Pero la gran pasión del medievo seguían siendo las historias; muchas de ellas, como hemos dicho, se inventaban a partir de indicios.

En resumen podemos decir que los grandes focos de comunicación en la Baja Edad Media se reducen a pocos grupos: juglares y eclesiásticos, por un lado, y en menor medida, militares, comerciantes y docentes.

Tanto juglares como docentes y eclesiásticos empleaban, al dirigirse a los oidores, la psicagogía, parte de la retórica antigua que consistía en conducir el alma de los oyentes.

La psicagogía fue una corriente paralela a la primera retórica oficial, la de Córax y Tisias, que también se desarrolló en Sicilia durante el siglo V a. de C. y que hundía raíces en el pitagorismo. Según Mortara Garavelli, el psicagogo no pretendía convencer de que un argumento era verosímil (*eikós*) mediante una demostración técnicamente impecable, sino por la atracción que la palabra, sabiamente manipulada, podía ejercer sobre el auditorio: “el efecto que pretendía alcanzar era la reacción emotiva, no la adhesión racional”. (Abril, 2003, pág.89)

La tarea principal, en el caso del juglar medieval, era alegrar y en eso se diferenciaba de sus antecesores los rapsodas griegos, que narraban hazañas heroicas, o los *scopas* bárbaros que viajaban para luego interesar a sus señores con sus relatos de lo visto, oído y vivido en otras tierras.

Ya Platón defendió la psicagogía como un método de encaminar las almas a la verdad, en oposición a la mera verosimilitud. Aristóteles ya se adhiere a esta concepción y define la retórica como “la facultad de observar cuáles son, en cada situación, los medios disponibles para la persuasión”.

Estos planteamientos nos “suenan” a teoría contemporánea de la comunicación: es más importante lo que el público cree posible que lo que realmente lo es. En Platón, Aristóteles, y en consecuencia en el Barroco, están los pilares sobre los que se apoya la moderna cultura de masas y uno de sus brazos más potentes de persuasión: la publicidad.

Gonzalo Abril, en su obra ya citada asegura que con el término psicagogía se puede denotar el conjunto de técnicas dedicadas a lograr la adhesión psicológica del público. “La publicidad moderna pone en práctica técnicas psicagógicas distintas de los procedimientos “lógicos” de la retórica tradicional (...) La psicagogía moderna no sólo conduce persuasivamente al destinatario sino que, heredando y ampliando los recursos de la psicagogia antigua, también lo “seduce” llamando a su deseo, interviniendo en su experiencia visual, reorganizando el tiempo y el espacio de sus representaciones”.

La “psicologización del sujeto”, es uno de los grandes avances iniciados en la Edad Media tardía y consolidados en el Barroco, como también lo es la importancia que con el libro y sobre todo con la invención de la imprenta tuvo la aparición de un sujeto lector racional y autónomo que a la vez era capaz de identificarse con comunidades con las que compartía gustos y emociones, un público al que se dirige un sujeto autor para establecer un diálogo a la vez colectivo e individual.

### *1.3.3 La ciudad, nuevo escenario comunicativo*

A mediados del siglo X tiene lugar una transformación social que incide en el aspecto comunicativo hasta nuestros días. La pacificación de los territorios es casi general y eso favorece el desarrollo de una actividad paralela más centrada en el intelecto. El comercio también se ve favorecido. En este marco comienza el auge de la ciudad que sin duda es la gran modificación social de Occidente. Nace el burgués que ya a finales del siglo X es un grupo socialmente diferenciado. El hombre crea nuevos caminos, nuevas herramientas y consigue una mayor libertad. Nace el dinero, que da poder, y de él el

préstamo y más tarde delicadas operaciones de transacción, a veces abstractas, que mucho después, en el siglo XV darán origen a la Bolsa, pero que ya en el siglo XI hacen que la transmisión de noticias sea imprescindible para llevar a efecto, o no , ciertas operaciones.

De vital importancia dentro del resumen que estamos haciendo sobre el acto comunicativo en la Edad Media, es la consolidación de la propaganda. Es la época de los libelos utilizados por juristas, teólogos y liberalistas para atacar al contrario, sus ideas o intereses. Con ellos se pretende crear opinión en una sociedad que aunque con un escaso porcentaje de individuos capacitados para leer un texto, ya había experimentado un avance importante. Además, estos libelos se hacían llegar a centros neurálgicos de opinión para que después su contenido fuera difundido de manera oral. Surge así una literatura breve, rápida pero aguda y sapiencial y en la mayoría de los casos hiriente. Las noticias vuelan de un lado a otro subidas en pequeños trozos de papel.

Al existir correo, papel y libros manuscritos, uno de los vehículos de información empieza a ser el relacionero, persona que transmitía las noticias de lo lejano a través de cartas principalmente. Relacioneros ha habido siempre, pero en esta época se consolidan como un oficio. En sus textos, la mayoría perdidos, está reflejada toda la realidad de la EM. Muchos, casi todos, estaban influenciados por un señor poderoso que acababa imponiendo su figura sobre lo narrado. En España numerosos cronistas introdujeron cartas en sus relatos cargadas de información directa aportando datos valiosísimos sobre desavenencias entre nobles y reyes o dando cuenta de asuntos internos de la corte.

Nacen en esta época también los primeros dramas litúrgicos que casi siempre se representan fuera de las iglesias, en palacios principalmente, en los que los actores solían ser los sacerdotes y los individuos próximos al clero. Pronto los juglares querrán entrar en esta nueva manera de comunicar que tanto éxito tiene y lo harán con textos profanos.

Lo que queda de manifiesto en lo dicho hasta ahora es que ya existía en la Baja Edad Media, y se extenderá durante varios siglos después, una intensa necesidad comunicativa que se manifiesta de mil modos: cartas, predicaciones, crónicas, anales, libelos, docencia, lírica, épica, comercio, correo... y que gracias al perfeccionamiento técnico logra unos avances inusuales hasta la fecha. En casi todas ellas el acto de escribir y el acto creativo, alma de nuestros cancioneros, juegan un papel esencial.

El Renacimiento (siglo XVI) es ya una cultura de ciudad, por quienes la producen, por sus destinatarios, por sus temas y por sus manifestaciones. Es una cultura urbana, aunque, no nos equivoquemos, la economía agraria sigue predominando en todas partes, incluso en la evolucionada ciudad de Florencia, en la morisca huerta de Valencia o en la pujante Sevilla. Pero ahora, el dinero no está sólo en manos de la nobleza, sino de la burguesía que se hace con las tierras e impone nuevos usos y técnicas a la par que financia la cultura y el arte. No parece correcto hablar de una transformación drástica y tajante en un corto espacio de tiempo, sino de una adecuación vigorosa de las viejas costumbres a los nuevos tiempos, es decir, evolución más que catarsis.

#### ***1.4 Formas discursivas no escritas***

En el siglo XIV se había generalizado el uso de la escritura y eso había cambiado la comunicación en los siglos siguientes. Sin embargo, conviene tener una noción fidedigna de la realidad en cuanto a la lectura. Todavía en el siglo XVI la población era mayoritariamente analfabeta. Jean Francois Gilmont en su trabajo incluido en el libro *Historia de la lectura en el mundo occidental*, dirigido por Roger Chartier y Guglielmo Cavallo (1998, págs. 329-366) recoge unos estudios de Rolf Engelsing en los que asegura que en Alemania sólo entre un 3% y un 4% de la población rural sabía leer hacia 1500. En las ciudades el porcentaje subía hasta un 10%. A finales del XVI, en la floreciente Venecia, sólo el 26% de los muchachos y el 1% de las muchachas asistían a la escuela.

La presión masculina sobre las mujeres era especialmente intensa para evitar que éstas desarrollaran su capacidad intelectual a través de la lectura. La lectura no es sólo una

puerta hacia el interior, hacia la construcción de la individualidad, sino un ejercicio que nos acerca al mundo, a la realidad y a la participación; es pues vehículo para un desarrollo individual y de participación en el mundo de las ideas y por tanto en las prácticas sociales, por eso es peligrosa y por eso se intentará sustraer a las mujeres de ese ejercicio de libertad que es la lectura. Sirva como ejemplo este texto de Calderón de la Barca extraído de su obra *No hay burlas en el amor*:

Más remediárelo yo  
aquí el estudio acabó,  
aquí dio fin la poesía.  
Libro en casa no ha de ver  
de latín que yo no alcance:  
unas horas en romance  
le bastan a una mujer,  
bordar, labrar y coser  
sepa sólo; deja al hombre  
el estudio...

Sin embargo, en un interesante trabajo titulado *Pintando la lectura: mujeres, libros y representación en el siglo de oro*, recogido en la revista *Edad de oro*, (XXVI, 2007, págs. 67-89), la profesora Asunción Bernárdez apunta que los escasos ejemplos de iconografía de la lectura son un instrumento muy válido para observar la transformación económica y social de la Edad Media a la Edad Moderna, y sobre todo en el papel que la mujer juega en dicha transformación. La idea generalizada es que las mujeres leían mucho menos que los hombres, en ese periodo, y que sus libros preferidos eran los piadosos: misales, libros de horas, *flores sanctorum*, devocionarios, etc... basado preferentemente en algo tan cuestionable como era el hecho de que esos son los libros que aparecen en los inventarios que se realizaban en las casas nobles o burguesas del Renacimiento y el Barroco, sin tener en cuenta que sólo se contabilizaba el libro con cierto valor en el mercado, por su encuadernación o su originalidad, y que de alguna manera prestigiaba a la familia y formaba parte del ajuar que se transmitía generacionalmente, y no



aparecen reseñados los libros y recopilatorios que por ser comunes carecían de prestigio o valor. Bernárdez pone como ejemplo que, pese a la gran tirada que tuvieron las llamadas novelas sentimentales, no apareciesen casi volúmenes en los mencionados inventarios. Sin embargo, el gusto de las mujeres por este tipo de libros fue mucho y favoreció la expansión de la imprenta y la profesionalización de los escritores.

Bernárdez (2007, págs. 72-75) analiza la representación femenina por antonomasia procedente de la Edad Media que no es otra que la de las mujeres en el contexto religioso, anunciaciones, pinturas de santas, el arte funerario y la enseñanza de la lectura. En todas ellas la mujer aparece junto a un libro. Es más, en las representaciones funerarias, las mujeres aparecen siempre con libros y los hombres con espadas, hasta el siglo XV.

En definitiva, si tenemos en cuenta este tipo de fuentes, el tópico de que la mujer estaba escasamente alfabetizada resulta seriamente cuestionado ya que contamos con representaciones de mujeres leyendo desde el siglo XIII y se incrementan muchísimo a partir del siglo XV. Además, otro factor interesante es que en la Edad Media no sólo se representa a lectoras que poseen prestigio intelectual mítico, como el caso de Safo, una de las primeras mujeres dedicadas a la literatura profesionalmente sino que contamos con imágenes de damas lectoras e instruidas de las cortes europeas, e incluso, mujeres que no pertenecían a la nobleza, si bien es verdad que son testimonio minoritarios, ya que el contacto con la literatura de las clases más bajas debió ser, fundamentalmente, a través del código oral. El testimonio en el que una mujer aparece cocinando y leyendo es verdaderamente excepcional. (Bernárdez, 2007, pág.75)

Está claro, todavía en el siglo XVI la comunicación circulaba por otros canales que no era el libro al que, en honor a la verdad, el nacimiento de la imprenta en el siglo anterior había dado un impulso espectacular, impulso que incidiría también de forma notable en otro de los pilares comunicativos: la educación, sobre todo a partir del siglo XVII.

Esos canales comunicativos no escritos eran, según Gilmont: “ el rumor, que alimentaba los debates públicos y privados; las proclamas de los pregoneros; el cameleo de los vendedores ambulantes; los sermones; el teatro cómico o polémico; la correspondencia; la copla callejera; los romances de ciego y, asimismo, la lectura pública.

Eso en cuanto a los oídos, la vista era solicitada por imágenes, espectáculos y procesiones”. Por consiguiente, es preciso distanciarse de la situación del siglo XX, asegura Gilmont, “y no perder nunca de vista esa omnipresencia de lo oral”.

Bartolomé Bennassar en *La América española y portuguesa de los siglos XVI y XVII* (1980) incide:

Sabemos precisamente que la cultura popular de la España del Siglo de Oro, la que se alimentaba de las conversaciones mantenidas en veladas, tabernas, o en el transcurso de los viajes a pie, era muy rica en canciones, en cuentos, en historietas graciosas que desempeñaron un cierto papel en la floración de la literatura “culto”. Esta mercancía literaria popular existía ya en el siglo XVI y conocemos incluso cómo funcionaba el sistema: por lo general, la llevaban los ciegos en forma de hojitas impresas, dobladas por la mitad y colocadas a caballo en una cuerda tendida (de donde le viene el nombre de literatura de cordel). Los ciegos aprendían el contenido de estas hojitas y las recitaban en público, al tiempo que las vendían a las gentes del pueblo que sabían leer. (Bennassar, 1980, pág.93)

Antonio Rodríguez Moñino (1968) se pregunta cómo podía un contemporáneo áureo conocer la literatura de los Siglos de Oro y responde mencionando dos vías de penetración, una individual y otra colectiva. En la colectiva, el sermón y la obra de teatro congregaban masas de auditorio

(...) que gozaban del espectáculo, se empapaban de lo que oían, discutían acaloradamente sus preferencias y hacían objeto de sátiras y loas lo mismo a un predicador de reverendas campanillas que a un ingenio lego que llevase a las tablas la representación de una fábula original (...) hay una influencia constante: el público determina ciertas características de la obra teatral o del sermón y a su vez recibe el impacto de ellos sin intermedio alguno” (R. Moñino, 1968, págs. 18 y 19).

En cuanto a la vía individual, es decir, la lectura, el lector del Siglo de Oro tropezaba, según Moñino, con serias dificultades.

No existiendo el periódico, la revista, la radio o la televisión, su fuente quedaba reducida al libro, impreso o manuscrito. De la mayor o menor existencia de ellos dependería el conocimiento posible y, asimismo, esa correlación autor-público que lleva a la crítica a extraer conclusiones. (R.Moñino, 1968, pág.19)

La lectura no siempre era individual y silenciosa, sino que se ejercitaba entre varios, en círculos reducidos, era también colectiva con más participantes, como en la liturgia. No es de extrañar que se creasen obras según el tipo de lectura, y otras, que indistintamente se usasen de una u otra manera. Roger Chartier asegura que la lectura en voz alta por parte de un oralizador para un público de oyentes no era exclusiva de los géneros poéticos como los romances, los poemas épicos o la lírica cancioneril. También se usaba para la comedia humanista, como puede verse en el prólogo de *La Celestina*:

Pero aquellos para cuyos verdadero placer es todo desechan el cuento de la historia para contar, coligen la suma para su provecho, rien lo donoso, las sentencias y dichos de filósofos guardan en su memoria para transponer en lugares convenientes a sus actos y propósitos. Así que cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia, en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaecer, ¿quién negará que haya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda? (F. Rojas, 2004, pág.28)

E incluso se empleaba al oralizador para declamar las novelas de caballerías, “que trata de lo que verá el que lo leyere, o lo oirá el que lo escuchare leer” como escribe Cervantes en el capítulo LXVI de la segunda parte de *El Quijote*. Sin olvidar las novelas pastoriles, las novelas cortas y los textos de historia. Bernal Díaz del Castillo indica en el prólogo de su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*: “Mi historia, si se imprime, cuando la vea e oyan, la darán fe verdadera”.

La práctica de la lectura oralizada, escrita o buscada por los textos, asegura Chartier, creaba, por lo menos en las ciudades, un amplio público de lectores (oidores) populares que incluía tanto a los semianalfabetos como a los analfabetos y que, gracias a la mediación de la voz lectora, se familiarizó con las obras y los géneros de la literatura culta. (R. Chartier 1998, pág. 426)

De manera que una amplia gama del espectro social estaba familiarizada con la práctica totalidad de los géneros literarios del momento, aunque no supiese leer.

Margit Frenk incide en esta cuestión en su artículo *Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el siglo de Oro* aparecido en las Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas :

Dada la importancia que la voz seguía teniendo en la transmisión de los textos, el público de la literatura escrita no se limitaba a sus “lectores” en el sentido moderno de la palabra, si no que se extendía a un elevado número de oyentes. Cada ejemplar de un impreso o manuscrito era virtual foco de irradiación, del cual podían emanar incontables recepciones, ya por su lectura oral, ya porque servía de base a la memorización o a la repetición libre. El alto grado de analfabetismo no constituía en principio un obstáculo para la existencia de un público muy numeroso: bastaba con que en una familia o en una comunidad hubiese una persona que supiese leer para que, virtualmente, cualquier texto llegara a ser disfrutado por muchos. (Frenk, 1982, págs. 115-116)

Por consiguiente, la comunicación oral era en el siglo XVII tan importante o más para algunos sectores de la población que lo era la comunicación escrita, sin tener asumida esta premisa no podríamos entender en su totalidad la riqueza comunicativa de los cancioneros, a los que vamos a dedicar el grueso de esta investigación.

### ***1.5 Formas discursivas escritas. El libro***

Junto a la importancia social de la lectura oral de los textos, en el siglo XVI progresa de manera rápida, también entre las clases populares, la lectura silenciosa, posiblemente solitaria, gracias a la proliferación de los libros. Esta lectura aportaba una fuerza de persuasión inédita a los textos de ficción, poseía, como bien recoge Chartier (Roma 1998, pág. 426) “un encanto peligroso para la época”. La palabra escrita era más apta que la palabra viva (recitante o lectora) para hacer creíble lo increíble, y eso no gusta nada al poder. El temor hizo que se sucediesen poco a poco las prohibiciones dictadas por las autoridades castellanas contra la literatura de ficción, por el temor que inspiraba una práctica de lectura que tornaba borrosa en los lectores la frontera entre lo real y lo imaginario.

En 1531 un decreto regio prohíbe la exportación a Indias de los romances y las “historias vanas o de profanidad como son las de *Amadís* y otras de esa calidad” y en 1555, las Cortes reunidas en Valladolid pidieron la extensión a España de la prohibición de todos “los libros que después de él (*Amadís*) se han fingido de su calidad y lectura y coplas y farsas de amores y otras vanidades” (Chartier 1998, pág.427). Hasta tal punto llegó esta obsesión que en 1625 se negó la concesión de nuevos permisos para imprimir novelas u obras de teatro.

Lo cierto y verdad es que la imprenta se había desarrollado muchísimo. Por el puerto de Valencia entraban impresores europeos con sus maletas cargadas de tipos de libros de diversos tamaños. El primer libro impreso en Sevilla se publicó en 1476, un poco antes que otras impresiones de Valladolid (1481) y de Toledo (1483).

Dentro del panorama europeo, y en materia de comunicación impresa, España es un caso aparte y retardado, sobre todo retardado. Según Bennassar, en 1600 (Ciento veinticinco años después de la publicación del primer libro en la ciudad), Sevilla había impreso sólo 751 libros, Toledo 419, Valladolid 396, Madrid 769. Aunque saber leer es una forma segura de ascensión social, en la totalidad de las Españas, entre 1580 y 1650, únicamente todos los miembros del clero sabían leer y escribir. Entre los hombres de la nobleza, el porcentaje entre el 90 y el 95 por ciento. Apenas la mitad de los artesanos, pequeños comerciantes y labradores sabían leer y escribir. En los lugares de mayor comercio y en el ambiente urbano la alfabetización era más alta. La mujer era, por lo general, analfabeta, al igual que jornaleros y peones. ¿Cómo se explica este retraso con respecto al resto de Europa, siendo España la principal potencia europea?

La situación política es diferente en España que en el resto de Europa. El país como tal no está vertebrado y cada región es un mundo. Domínguez Ortiz, en *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, lo define de manera clara: “hasta el siglo XVIII España es expresión geográfica sin contenido político y no adquirirá dicho contenido hasta que no pierda los territorios en Europa”. Esta disparidad entre regiones no facilita nada el hecho comunicativo ni la rápida propagación de los nuevos usos, incluida la educación. Por si fuera poco, de la monarquía española y su Corte, se apodera el temor a los

movimientos protestantes procedentes del centro de Europa, y el pánico a una posible empatía de los moriscos con el resurgir de los turcos. El libro es un vehículo de difusión peligroso que hay que controlar, y la mejor manera de hacerlo es que la gente no pueda o no sepa leerlos. El miedo da origen a uno de los hechos más nefastos de cuantos suceden en esta época en nuestro país: Felipe II promulga la *Pragmática sanción* en 1558, ya mencionada, sobre la impresión de libros y “diligencias que deben practicar los libreros y las Justicias”. En definitiva, desde entonces ningún librero “ni mercader” de libros, ni otra persona, puede traer, meter, tener ni vender “ningún libro ni otra obra impresa ni por imprimir de las que sean vedadas y prohibidas por el Santo Oficio de la Inquisición”, no puede existir una medida más drástica y nefasta contra el tráfico comunicativo y de conocimientos. Este hecho lo pagará España durante siglos.

Pensadores como Julián Marías aseguran que el año 1559 representa así el primer gesto de retracción de España “por tres hechos significativos”:

La prohibición por Felipe II de que los estudiantes españoles asistan a universidades extranjeras (con la excepción de Coimbra, Bolonia, Nápoles y alguna más), por pragmática de 22 de noviembre; la publicación por el Inquisidor general, Fernando de Valdés, del primer índice de libros prohibidos propiamente español y el comienzo del proceso contra el arzobispo de Toledo, fray Bartolomé de Carranza. La tendencia al aislamiento es inequívoca. (Julián Marías, 1985, pág.239)

Es lo que algunos autores como Ortega denominaron la “tibtización” de España.

Esta retracción ha sido considerada como un profundo error por los historiadores y pensadores de los últimos siglos, error que incidió negativamente en el aspecto comunicativo: “apartarse de lo que no parece atractivo, desconocer lo que se siente peligroso o erróneo, no es una conducta acertada” (Marías, pág.241).

El filósofo Gustavo Bueno añade algunos matices a esta aseveración extensamente aceptada de la influencia negativa que tuvieron estas actitudes restrictivas en el desarrollo científico y tecnológico. En su libro “España frente a Europa”, Bueno justifica la actitud de Felipe II al dictar la Pragmática Sanción y califica de anacronismo desacreditar la política inquisitorial del Rey Prudente como expresión de la intolerancia

más pura porque la tolerancia sólo comenzó a considerarse “virtud propia” a partir del siglo XVIII:

Cuando los Reinos, las Repúblicas o los Estados, mantienen, como evidencias indiscutibles, las creencias en sus principios, la tolerancia no podía ser considerada virtud, sino vicio, cercano a la adulación o a la negligencia. Ni Francia, ni Alemania, ni Holanda, ni Inglaterra predicaron la tolerancia, ni pudieron practicarla en esta época. (Bueno 1999, pág.349)

El convencimiento de que la tolerancia mutua es la única vía posible de la convivencia civilizada es para Gustavo Bueno un reconocimiento al que sólo puede llegarse cuando las religiones salvacionistas hayan dejado de construir el núcleo en torno al cual gira la vida de los individuos, “cuando la religión se haya convertido en un asunto privado, algo que no era así en la época que nos ocupa. Para Bueno, tan reaccionarios e irracionales fueron Erasmo o los herejes de Valladolid, novelados por Miguel Delibes, que sus censores escolásticos:

Como si el fideísmo de Lutero no represente el espíritu frailuno más medieval y arcaico, que incluía el odio a los judíos, un odio que fue, por cierto, reutilizado en la época de los nazis. En la Europa del siglo XX seguimos considerando intolerable la defensa a los principios del racismo nazi, o el ataque a la democracia, o a los derechos humanos, como en el siglo XVI se consideraba intolerable la defensa del Islam o en España, la defensa de Lutero o el ataque a los dogmas expuestos en el Concilio de Trento. (Bueno 1999, pág.350)

Así pues la leyes de Felipe II, según Gustavo Bueno, en las que se prohibía imprimir, introducir o vender libros considerados heréticos o se prohibía a los letrados ir a estudiar o a enseñar a Universidades de los países protestantes tenía un “alcance político” que pretendía ante todo salvaguardar la estructura del Estado. Los “conventos” luteranos o calvinistas eran considerados en los siglos XVI y XVII como sectas destructivas de los fundamentos de la sociedad, como podían serlo hoy las sectas marginales.

La monarquía hispánica puede ser interpretada, en resolución, como el ejercicio de una filosofía relativamente bien definida, que se formulaba a través de los tratadistas cristianos, construida en torno a la Idea (metapolítica) del Imperio Universal. “Y así como entre los miembros no hay más de una cabeza y entre los planetas más de un Sol, y en el cuerpo más de un ánima, y en el Reino más de un Rey, y en el ejército bien ordenado más de un Capitán General, y en todo el Mundo más de un Dios, así es imposible que en el mundo espiritual de la Iglesia haya más de una fe y de una religión”, dice Rivadeneyra en el *Tratado del Príncipe cristiano* (1595). (Bueno 1999, pág. 352)

Lo cierto es que tanto las pragmáticas reales antes mencionadas como la propia actitud de la Inquisición, marcaron el devenir del pensamiento y la transmisión de saberes durante demasiado tiempo, no tanto por lo que hicieron, fueron pocos los pensadores acusados y juzgados como herejes, como por lo que no dejaron hacer. Algunos autores como Menéndez Pelayo se han basado en la escasez de juicios inquisitoriales contra los intelectuales de la época y en la gran abundancia de obras de primera magnitud producidas en los siglos XVI y XVII para exonerar a la Inquisición de toda culpabilidad, algo que Julián Marías considera un grave error:

Se tiene razón al mostrar que (la Inquisición) no impidió que tantas y tales obras fueran creadas, pero se comete una falacia si de ello se infiere que su influencia no fue gravemente dañina. Cuando se dice, como Ortega, que la Inquisición española no quemó a ningún hereje importante (éstos fueron quemados fuera), que lo grave es que no hubiera ningún hereje importante que quemar, se acierta al subrayar la poca consistencia de los heréticos españoles, tal vez se sugiere que España no era demasiado mediatizada, pero no se apunta lo que me parece decisivo: que la Inquisición tuvo el efecto de que escasearan en España algunas formas de pensamiento, fuese herético u ortodoxo. (Marías, 1985, pág. 241)

Lo que insinúa Marías es que el daño más profundo que hizo la Inquisición no fue perseguir a grandes creadores sino disuadir a los intelectuales de entrar en ciertas cuestiones que eran interesantes para el devenir social, reflexiones e investigaciones que hubieran resultado decisivas en la formación cultural de los españoles, pero que podían resultar sospechosas de herejía; de ahí que el pensador acabase desviando su mirada hacia otro lado.



A este respecto Gustavo Bueno aporta también otro punto de vista que debe ser al menos mencionado en este estudio. Para el autor de *España frente a Europa*, la famosa decadencia española, el supuesto retraso en tecnología, filosofía, ciencia, religión o economía es sólo una manera ridícula de contar la historia. Según el filósofo, España hubo de seguir vías particulares, atacar otros frentes y revolucionar por otros caminos, su retraso relativo en importantes sectores fue, en general, poco profundo y susceptible de ser recuperado en escasas décadas.

Es erróneo, en todo caso, pensar que la música polifónica, el álgebra, la mecánica o la filosofía racionalista estaban surgiendo por emanación de los “genios nacionales” de Francia, Inglaterra o Alemania, como si todos ellos no procedieran del fondo común de la cultura medieval. Un fondo común del que también había bebido España, y aquí está la razón de que España hubiera podido ponerse al paso (homologarse) en cualquier momento, si se empeñaba en ello, como fue haciéndolo. Además, en muchos sectores, ni siquiera puede hablarse de retraso, cuando los adelantos europeos no son muchas veces sino resultado de una simple valoración ideológica. (Bueno 1999, pág.361)

En definitiva, según Gustavo Bueno, España tuvo que coger otra vía en su desarrollo, una vía que le costó cara en el terreno político, pero que no le impidió incorporarse en su momento a la revolución científica e industrial, llegando a ser la novena potencia industrial del mundo a mediados del siglo XX, algo que no hubiera sido posible “sin los antecedentes históricos, sociales y culturales de la España de los siglos XV al XVIII *que pasados los siglos horas fueron*”.

Lo que es una evidencia es que el control sobre el libro es una constante en el siglo XVII por parte del poder, lo que dificulta la transmisión libre de pensamientos críticos que, o bien se difunden en otros formatos o bien se distribuyen de forma clandestina.

Hay un aspecto a tener en cuenta: son muy pocos los poetas durante el Siglo de Oro que vieron publicadas sus obras completa o parcialmente en un libro. Rodríguez Moñino, en su discurso de entrada en la Academia recuerda este hecho:

Ningún contemporáneo riguroso pudo leer, reunidas en conjunto y dadas a conocer por al imprenta, las de los escritores de priemra categoría: Fray Luis de León, Baltasar de Alcázar, Francisco de la Torre, el

divino Figueroa, San Juan de la Cruz, Barahona de Soto, Miguel de Cervantes, los hermanos Argensola, Carrillo Sotomayor, Boscán, Gregorio Silvestre, Francisco de Aldana, Cristóbal de Castillejo, Diego Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña, Garcilaso de la Vega, Sebastián de Horozco, Pedro Liñán de Riaza, Francisco de Medrano, Pedro Laínez, Gutierre de Cetina, entre otros muchos (...) (Rodríguez Moñino 1968, págs. 19-20)

Las obras de los antes citados o se imprimen póstumamente, en ocasiones dos o tres siglos después, o no han visto la luz. Góngora y Quevedo no vieron publicadas sus obras completas hasta varios años después de muertos. Es decir que los hombres y mujeres del siglo XVII no conocían la obra poética de sus autores preferidos, que se sabía y recitaban de memoria, por los libros sino por otros formatos escritos o incluso por la transmisión oral.

### ***1.5.1 Los panfletos y relaciones de sucesos***

Junto a los libros, en el Renacimiento triunfa por toda Europa otro vehículo comunicativo, lo que en España se conoce como panfleto. Se trata de breves compilatorios, a los que Gilmont llama “campana de prensa”, textos breves que se imprimen en pequeño formato, cuya principal intención era su lectura en voz alta, de ahí que estuviesen compuestos principalmente por sermones, diálogos y discursos. En definitiva, exposiciones orales que se plasmaban en papel y que tenían la intención de crear opinión sobre un suceso o un personaje. En su redacción se ve claro que la imagen, la mueca, en definitiva la forma de ser contada la historia, completaba el mensaje. Es evidente que el impacto de esos impresos en una sociedad analfabeta no se comprende sin la mediación de la palabra. El profesor Gustavo Bueno reflexiona sobre los panfletos y aporta una información interesante sobre lo que han significado y significan estos textos escritos, y sobre la interpretación social. Para Bueno un panfleto es un escrito en pro o en contra de alguien, un alegato partidista visto por los contrarios.

Un panegírico suele ser llamado panfleto por los enemigos del agraciado. Tampoco será necesario que el escrito panfletario sea breve (un libelo), como parece sugerirlo su etimología convencional (folleto en la palma de la mano) canalizada por vía inglesa (*pamphlet*) ; llamamos también panfleto a un folletón combativo, a un infolio escolástico, a un tocho en pergamino, como la *Defenso fidei* de Suárez contra el rey Jacobo I (...) Panfleto suele ser el término utilizado para designar un mazo de páginas indigestas, conteniendo una argumentación farragosa de brocha gorda, en la cual se intenta desprestigiar, sobre todo en el terreno político, alguna institución, o alguna persona, cuyo prestigio se considera inmarcesible (...) Ahora bien, si eliminamos las connotaciones valorativas, peyorativas o ponderativas, del término panfleto, ya sea denigratorio, ya sea exaltatorio, y nos atenemos a sus contenidos, ocurre que muchas de las obras que son consideradas panfletos por sus enemigos están repletas de sustancia argumentativa, aunque ésta no sea científica (...) Y entonces el panfleto es ante todo un argumentario, un conjunto o totalidad de argumentos dirigidos en pro o en contra de algo o de alguien. Y en este sentido el género literario del manifiesto, en tanto se dirige siempre a favor o en contra de alguien o de algo, se aproxima mucho al género del panfleto, y aun podría considerarse como una especie suya. (G.Bueno págs.66-67 )

En definitiva, con el panfleto se pretende dar argumentos, crear opinión. Resumiendo lo hasta ahora expuesto, el estado de la cuestión comunicativa escrita en los siglos XVI y XVII se fija en varios “productos” o sistemas de comunicación. De un lado el libro, impulsado por el nacimiento de la imprenta y de otro lo que Aguilera (1988) llama “ocasional”, realizado en la imprenta la mayoría de las veces, pero también a mano. Se trata de unas cuantas hojas que se pueden vender a bajo coste gracias a la impresión o repartir entre la concurrencia. Un producto comunicativo rápido y por consiguiente buen transmisor de la maledicencia y de la noticia fresca, de nuevas y avisos. Los primeros que se imprimieron fueron de pequeño formato, un papel doblado en cuatro páginas y solían tratar de un solo asunto, como hemos apuntado arriba. En España las novedades que venían de las Indias, tras el descubrimiento de Colón, ocuparon cientos de ellos. Se dan en todos los países de Europa y sólo en contadas ocasiones los textos intentan dirigir la opinión de los lectores. A veces se encabezan con el nombre de “Noticias” y otras son cartas o discursos. Suelen escribirse en un estilo personal y directo. Los asuntos predilectos suelen ser, además de los hechos del Nuevo Mundo, el riesgo turco, la vida de la Corte o algunos asuntos llamativos y excepcionales.

Las relaciones de sucesos completan este repaso a la variedad comunicativa en el Renacimiento y el Barroco, previa a la aparición de las *Novas Ordinarias* de Jaume Romeu (considerada por algunos la primera publicación periódica que se produce en España, veinte años antes de la aparición de la *Gazeta Nueva* de 1661, tradicionalmente considerada como la primera). Sus autores relatan lo que saben de un acontecimiento y opinan sobre lo que se sabe. Algunos eran amparados por el receptor de la información, principalmente reyes, papas o grandes señores, con los llamados privilegios. Las relaciones hechas primero a mano, se editan después de los años y las hay a las que se añade alguna composición periódica. Unas son enviadas por los embajadores y legados, y otras son de particulares. El relacionero más conocido fue Jerónimo de Barrionuevo, y junto a él Andrés Almansa y Mendoza. Ambos cuentan cosas que luego se convierten en hechos y son verdaderamente constatables, es decir, tuvieron unas buenas fuentes de información, por supuesto bien posicionadas.

En estas relaciones, que a veces son cartas y también avisos, se cuenta lo que sucede y normalmente se “adorna” con lo que ahora llamaríamos “amarillismo” informativo. Suelen ser textos anónimos, breves, de sucesos varios, en los que predominan hechos políticos y bélicos. Tuvieron mucho éxito, sobre todo en Cataluña y Portugal en contra del poder central. Las que se hicieron en la Corte fueron especialmente críticas contra ministros y validos. Existe un género de relaciones dedicado a los viajes reales, que en ocasiones llevan el nombre de cartas nuevas, hojas de noticias y hojas volantes o volanderas. Comienzan a verse en el siglo XV con la primera imprenta y se extienden durante varios siglos.

### **1.5.2 Libelos de vecinos**

“Entregada a vejámenes, a coplas y a motes, la literatura del Siglo de Oro rebosa de saña escrita, contra esto y aquello, por casi nada y para casi todos... Ser autor en el Siglo de Oro exigía estar preparado para ofender” (Bouza, 2001, pág. 109). Con este párrafo

comienza Fernando Bouza su capítulo dedicado a los libelos de vecinos en *Corre manuscrito, una historia cultural del siglo de Oro* en el que analiza uno de los vehículos comunicativos no impresos más numerosos y populares de cuantos se prodigaron por las ciudades en el siglo XVII. La canción *A la caza, cazadores* es una muestra, entre tantas, de cómo una pluma puede aguzarse en rimas para atacar con despiadada crueldad. La canción llama con vesanía a perseguir una pieza más que particular, el doctor Agustín Cazalla:

Mueran los falsos profetas  
como los que mató Elías,  
pues tiran por malas vías  
Flechas con yerbas secretas.  
Gente de tales saetas,  
cácese para quemalla.  
a caza, a caza, a Cazalla.

Fernando Bouza asegura que la primera versión de esta violencia infamante hubo de ser oral.

Sólo hay que asomarse a los numerosos procesos abiertos por injurias verbales para estimar la frecuencia con la que los conflictos del lugar más pequeño acaban en ruidosos donaires y sonoros denuestos. Tras ellos solían venir algunos concretos gestos de burla y humillación, como manchar con garrafillas de tinta u otros líquidos al infamado. Luego se pasaba al libelo que como decía Luis de Zapata: "...cosas por escrito y agudamente dichas tienen vida larga y casi es imposible la restitución". (Bouza, 2001, pág. 111)

Los libelos populares o de vecinos comparten una serie de rasgos comunes. Sean cedulones expuestos en paredes, cantones, respondan a los formulismos de la carta, el memorial de arbitrios o al alegato judicial, aparezcan como billetes echados en la plaza, carteles colgados de la picota comunal o escritos puestos en una mesa en la calle para leerlos y oírlos leer, adopte la estructura de coplas o se trate de simples improperios mal pergeñados, se difundan mediante la lectura en lugares públicos o por medio de

traslados sacados con prontitud, los libelos populares o de vecinos son manuscritos, aunque alguna vez se acompañan de dibujos burlescos, suelen esconder a sus responsables tras la anonimia, siempre buscan hacerse públicos y, claro está, su objetivo último es deshonar la fama de terceros, aunque a veces se acuda al pretexto ejemplificador de denunciar vicios y malas prácticas.

Del trajín de los manuscritos de unas coplas escandalosas surgieron otras más elaboradas e incluso impresas que obtuvieron pues una mayor difusión. Y subiendo en el “escalafón”, los cancioneros recogen muchos de estos poemas “de barrio”.

### **1.5.3 Las cartas**

Sin duda el formato que más aporta sobre la relación de sucesos, mezclando opinión y crítica, son las cartas. No son un sistema comunicativo de masas, son unipersonales, pero en el Renacimiento y el Siglo de Oro son de una importancia comunicativa esencial. Erasmo de Rotterdam escribe: “Yo mando cada día fajos de cartas y de opúsculos a Inglaterra, Francia, España, Polonia y Bravante, me contesta el César, que me considera consejero jurado suyo, me contesta el rey Fernando, el de Inglaterra, diferentes arzobispos y cardenales”. A veces se reúnen en volúmenes, epistolarios, que tienen su difusión en círculos escogidos. En España son innumerables, algunas de gran valor literario y testimonial como las de fray Antonio de Guevara. Hay secretarios que escriben a diario y relatan todo lo que sucede a su alrededor como verdaderos periodistas. Otras son cartas-diario, como las de los jesuitas.

Agustín González de Amezua ya escribió a comienzos del siglo XX que “cada época se retrata en sus cartas, porque en ellas se sintetiza lo personal de quien escribe y lo social del medio en el que emisarios y receptores viven, rindiéndose forzoso tributo a las preocupaciones, maneras y prejuicios mismos de la sociedad” (G. De Amezua 1989, pág.216).

La circulación manuscrita sirve también para la difusión de noticias. En la red de información internacional que se había gestado ya en el siglo XVI, como bien apunta

Fernando Bouza (2001), la opción por los manuscritos o por impresos respondía a una clara conciencia de tamaño y beneficiarios a los que se quisiera dar noticias, que eran vitales para la buena o mala fortuna pública, y para la toma de decisiones de príncipes, políticos de corte, mercaderes y hombres de negocios. Existen redes de informadores, de corresponsales que suministran nuevas periódicamente. María de Austria, cuando abandonó Castilla con su esposo Maximiliano, se ocupó de tejer los puntos de esa red de noticias que deberían mantenerla informada al trasladarse al Imperio. Uno de los elegidos fue Diego de Ayala, quien había estado ocupándose de las materias de Estado con Francisco de los Cobos y con Juan Vázquez de Salazar. Al futuro secretario responsable de los archivos reales de Simancas, María de Austria le encargaba: “que de aquí adelante tengáis muy gran cuidado de escribirme todas las nuevas que hubiere de todas partes y, aunque no las haya, quiero que me escribáis porque no perdáis la buena costumbre de escribir continuo” ( Bouza, 2001, pág.142).

Los corresponsales, en numerosas ocasiones, junto a las relaciones de sucesos, remiten sonetos de carácter burlesco o documentos extraídos de algún pleito, todo tiene cabida con tal de trasladar información. Estos papeles de nuevas, como los llama Bouza, se empezaron a coleccionar desde muy pronto formando volúmenes misceláneos “*de papeles varios, manuscritos, variorum o papeles varios curiosos*” que tan frecuentemente se encuentran en las bibliotecas. De todos ellos, los creadores literarios tomaron préstamo, así como los recopiladores de cancioneros y los escritores de la Historia. Algunas de las informaciones que transportaban eran falsas, incluso malintencionadas, y los gobernantes advertían de esta posibilidad a los lectores; hasta se perseguía esta mala práctica por ser dañina. Algunos *avisadores* se convierten en noveleros y deben ser contrarrestados para paliar su maledicencia.

#### **1.5.4 Almanagues y crónicas**

También tuvieron su momento en la historia de la comunicación escrita del siglo de Oro, los almanagues, ya existentes en la Edad Media. Podemos encuadrarlos en una

tarea literario-científica de gran aceptación popular, sobre todo en el mundo rural. Tal y como se ha transmitido casi hasta nuestros días (*Calendario Zaragozano*), el almanaque era un calendario, donde también había predicciones meteorológicas y de cosechas, referencias al mundo astronómico y toda una serie de reglas para mantener una buena salud. Allí aparecen el movimiento de la luna, los planetas que actúan sobre nosotros y sus movimientos, plegarias de diferentes tipos, consejos sobre la fecha de siembras y cosechas, y a veces episodios distractivos. Se publican de manera anual.

En cuanto a la Historia, en el siglo XVII tiene forma de crónica desde siglos atrás. Es sobre todo la crónica de los reyes, pero también de sucesos. No puede hacerla cualquiera y el que la hace suele ser un mantenido del protagonista, con lo cual se mezclan la Historia, más rigurosa, con la crónica, que abunda en aspectos subjetivos y el relato, subjetivo total. Tener cronista y que la crónica sea favorable es algo que estuvo presente en todos los palacios de todos los países de Europa durante siglos. Si a eso se une una gran difusión, la aceptación solía ser mayor y a veces se convertía en verdad única. El mismo cardenal Cisneros encargó a su vasallo Juan de Vallejo, natural de Sigüenza que escribiera un *Memorial* de su vida, por citar un ejemplo.

### ***1.5.5 Pliegos de cordel***

Relatos de interés en verso son también las coplas y los romances, que retratan la realidad del tiempo y la emoción vividas. En el Renacimiento ya no es el juglar el que las difunde, son los pordioseros, los ciegos, incluso los músicos ambulantes. Sus composiciones las repiten los niños y las mujeres. Al principio fueron escritas a mano y después intervino la imprenta en los llamados pliegos de cordel. Solían difundir la noticia de lo menudo, de lo que pasaba en la calle un día cualquiera, de la vida cotidiana y también del pasado remoto o reciente. Cuanto más se remontaban en el tiempo más inexactitudes tenían, pero servían para crear opinión, “sobre todo en la dialéctica elemental de la simpatía y la antipatía por los tipos históricos popularizados, por los regímenes, por los comportamientos” (Aguilera, 1988, pág.332). Esta literatura



estará vigente hasta el siglo XIX, y es imprescindible para abordar el estudio de los cancioneros tardíos del XVI y del XVII, ya que muchos de estos volúmenes se nutren de historias y textos recogidos anteriormente en estos pliegos de cordel.

En su definición original, el pliego era justamente una hoja de papel en su tamaño normal, doblada dos veces al centro para obtener ocho páginas. Los textos, debido al tamaño debían de ser breves, susceptibles de gran circulación y fácilmente identificables por los lectores, en una palabra, atractivos para el gran público, de ahí que los romances y las relaciones de sucesos, fuesen los géneros más utilizados en sus textos.

En su libro *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, M. Cruz García de Enterría (Madrid, 1973) apunta algunos aspectos importantes sobre este tipo de literatura, que fue una importante fuente de cultura para la sociedad de la época. De ella bebieron los niños, que aprendieron a leer en pliegos sueltos, y gracias a ellos algunos lectores llegaron a la poesía o la novela. La historia pasada y la presente llegaba también, en parte, por medio de los pliegos, y a través de relaciones, cartas, noticias y gacetas, que pertenecen claramente a la literatura de cordel, se puede seguir fácilmente la historia de nuestro actual periodismo. Lo que es evidente es que junto a los Romanceros y los Cancioneros son la tercera fuente de documentación de poesía española.

Hay que tener en cuenta que los lectores querían ver impresos en los pliegos, no sólo aquellas poesías que se habían popularizado, sino también un reflejo de sus intereses políticos, un reflejo de la historia contemporánea, lo que pasaba en la Corte. De ahí que junto a obras poéticas de carácter universal o general, apareciesen, algo que sucede también en los cancioneros, las miserias humanas particulares convertidas en poemas arrojadizos, las rencillas llevadas a la rima, los chismes, los sucesos remotos, pero también los recientes. Todo ello está en los pliegos, y convierte estos libritos en un mosaico de los gustos literarios de la época, ya que los autores escriben lo que el público consume. Asimismo son un reflejo veraz de los gustos temáticos, por definirlos de alguna manera.

Entre los asuntos más tratados en los pliegos, y por tanto preferidos por el público, están las vidas de santos y alabanzas a sus milagros, los villancicos, la divinización de

romances, los acontecimientos de la familia real y de los políticos de la época, las guerras y batallas históricas, los elogios fúnebres y las sátiras de todo tipo.

Se escribían pliegos en verso y en prosa, pero la vitalidad de los primeros fue mucho mayor, llegando su edición incluso hasta el siglo XX, como el romance del marqués de Mantua, la batalla de Lepanto o las viejas quintillas de la “Renegada de Valladolid”. El propio Rodríguez Moñino en un artículo recogido en *Miscelánea vallisoletana* (Valladolid 1955) sobre los pliegos de cordel escribe: “En Valladolid podían estar a la orden del día los pliegos de cordel porque la imprenta de Santarén, de tan rancio abolengo, en nuestra ciudad los reimprimía sin descanso y era una de las que más contribuía a repartirlos por toda España. Todavía en 1901 y 1903 reimprimía Santorén la *Historia del esforzado Clamades y la hermosa Clarmonda o sea el caballero de madera*, la *Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artris de Algarbe* y otras por el estilo. ¿Quién diría que, por aquellos años, se solazaban las gentes con las mismas peregrinas y estupendas aventuras que habían deleitado a los españoles del tiempo de Felipe II?”.

Este tipo de literatura también tenía sus detractores por llevar a la escuela estos romances y poemas, como bien apunta Antonio Rodríguez Moñino en su *Diccionario de pliegos poéticos*:

En 1580 el alguacil de casa y Corte Juan González de la Torre en su libro *Diálogo llamado Nuncio legato en metros redondos castellanos*, dice en su introducción: “aprovechará y servirá esta obrilla y será muy conveniente a los que tuviesen hijos pequeños y los envían a la escuela, que como les hacen aprender a leer en los tales y en dichos romances y disparates, les hagan mostrar en esta obrilla, porque aunque con la niñez no la perciban ni entiendan, a lo menos tomaranla en la cabeza y cuando vengan en edad de discreción, entenderla han y se acordarán de que han de morir”. En su comedia *Santiago el verde* Lope de Vega alude ya a “Los antiguos romances/ con que nos criamos todos”. Con la particularidad de que esta costumbre de enseñar a leer en romances es todavía frecuente en el siglo XVIII. En 1775 el Conde de Compomanes advierte que en las escuelas no se debían leer romances de ajusticiados porque producían en los rudos semillas de delinquir, de hacerse ladrones, cuyo daño traían asimismo los romances de los “Doce pares de Francia” y otras leyendas vanas. (R.Moñino, 1970, pág. 17).

En cuanto a la estructura formal de los textos que aparecen en los pliegos, no se trata, en la mayoría de los casos, de poesía tradicional, pero sí “a la manera tradicional” (García de Enterría 1973, pág.401), de ahí que conserve algunos de sus rasgos más comunes como la anonimia, la improvisación, la colaboración, etc... “Ya que su valor estético es escaso y prácticamente nulo, en la mayoría de los casos, se puede hablar de valor estético-cultural como transmisor de corrientes literarias y folclóricas, formas y temas, inquietudes y problemas. Pero interviene aquí de modo radical, el gusto del público y la selección que él hace (...) El público se llega a confundir con el autor y con el impresor de tanto mediatizarlos y condicionarlos en la elección de temas, personajes, número de ediciones, formas métricas, etc...” (Enterría 1973, pág. 402).

Dentro de este panorama comunicativo conviven los cancioneros, volúmenes que recopilan en sus páginas muchos de los textos aparecidos con anterioridad en los formatos citados y que desde el siglo XVI forman parte de la cultura española. Ellos son el verdadero motivo de este trabajo.

## 2. CORPUS REMOTO DE LA TESIS: LOS CANCIONEROS

Los cancioneros son el cajón de sastre en forma de libro manual o impreso en el que se recoge toda la obra de un autor o una antología de su producción, o también un abanico amplio de composiciones, casi siempre poéticas, pertenecientes a varios autores, muchas veces anónimos, que con anterioridad han formado parte de libelos, panfletos o pliegos de cordel, o simplemente pertenecen al repertorio de un juglar que transmitía las canciones, cantigas y *dezires* de manera oral, aunque éstas permaneciesen escritas en cancioneros manuscritos con escaso margen de circulación.

El libro manuscrito, hasta bien entrado el siglo XVI era un objeto caro y de lujo, solo asequible a fortunas, ayuntamientos y al clero. A partir de esta fecha, con la extensión de la imprenta se abaratan los costes y se socializa la cultura, como gustaba decir Antonio Rodríguez Moñino. Lo que antes era exclusivo de unos pocos, ahora es consumido por un cada vez más amplio abanico social. Lo que antes era transmitido por juglares y músicos ambulantes, comienza a ser consumido en privado. Fueron los libreros-editores más audaces del Renacimiento los que se inventaron un mercado popular de lo impreso. Por popular se entiende, por un lado numeroso, y por otro capaz de acercarse a las clases más humildes: artesanos, tenderos, pequeños mercaderes y elites aldeanas, que, como ya se ha dicho, eran los nuevos individuos que tenían acceso a la lectura. Para ganarse ese mercado, los costes debían de ser bajos, la distribución eficaz, se hacía por medio de los buhoneros, y los textos obligatoriamente tenían que ser atractivos para los posibles lectores.

Con ese telón de fondo se imprimen los romances, perfectos para la lectura, la recitación y el cante, y se hace en forma de pliegos sueltos y de cancioneros, romanceros o volúmenes de poesías varias.

El linarense Pedro de Padilla, uno de los pocos poetas de su época que vio publicadas sus obras en vida, explica de esta manera por qué decidió reunir y mandar a la imprenta su composición antológica en forma de cancionero:

Hízose de *industria varia* la compostura de esta obra (y creo que es lo que más ha hecho al caso para que pareciese menos fea), y con toda esta prevención estoy temeroso que no ha de haber buen ingenio que con ella se case, porque faltándole caudal y hermosura, no será tan venturosa que halle quien la quiera. (Labrador 2010, pág. 30)

El primer romance impreso en pliego data de 1510 y el primer cancionero impreso es el de Hernando del Castillo en 1511, en el que se incluían, entre otras composiciones, 48 romances. Estas creaciones, que en la mayoría de los casos primero formaron parte de pliegos y luego pasaron a los cancioneros, pertenecían al acervo cultural de la sociedad en general, desde los más analfabetos, que los habían escuchado a los juglares y recitadores que deambulaban por los pueblos, hasta los nobles y burgueses, de ahí que el éxito estuviera asegurado.

La aparición impresa de los cancioneros supone uno de los acontecimientos literarios y comunicativos del siglo XVI. La publicación del *Cancionero general* en Valencia en 1511, en el que Hernando del Castillo recopilaba toda clase de poesía, mayoritariamente del siglo XV, supuso una auténtica conmoción cultural. A partir de ahí, y después de decenas de ediciones del *Cancionero general*, nacieron otros cancioneros, la mayoría de poesía amorosa, aunque hay muchísimos más en los que cabe todo tipo de texto con valor comunicativo sobre diversos aspectos del quehacer diario. Se dan casos como el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (1519) que incluyen sólo poesías burlescas y eróticas.

Estos cancioneros recogen las nuevas ideas y modelos de la poesía que se hacía por Europa, principalmente en Italia, y que llegaban, a través de los contactos con la Provenza, Cataluña y el Camino de Santiago. Pero también se encontraban en sus páginas composiciones de tipo tradicional, que varían según los momentos, y en las que se dejan ver los influjos de la poesía islámica, la Biblia y los clásicos, y por supuesto, la corriente alegórica del norte de Francia y de Italia. Es decir, una poesía culta que ya en el siglo XVI está dominada por las nuevas formas de hacer poesía tomadas de Petrarca y una poesía popular, escrita en imitación de la poesía y de la canción tradicionales o

derivada de ellas. Como en una coctelera, todo eso se mezcla con los condicionantes geográficos, políticos, históricos y sociales de cada momento y da lugar a un tipo de edición poética que domina España entre los siglos XVI y XVIII y que acapara los volúmenes impresos.

No debemos olvidar que antes de 1511 ya existían otros cancioneros pero manuscritos, como el *Cancionero de Baena*, del segundo cuarto del siglo XV, considerado por muchos el primer monumento de la lírica castellana, pues hasta entonces los trovadores peninsulares se expresaban en galaico-portugués. En este cancionero los poemas se dividen ya en dos grupos bien diferenciados: las cantigas y los decires. La cantiga es una composición corta compuesta para ser cantada, mientras el *dezir* es una obra más larga, a menudo de carácter narrativo y concebida para la lectura.

El *dezir* se prestaba a todos los géneros, desde el elogio a personajes vivos y muertos, hasta el intercambio de burlas e injurias, preguntas y respuestas, pasando por extensas composiciones de carácter didáctico, tocando asuntos como la muerte, la fortuna, la caída de los imperios o los poderosos, y la religión, con la alegoría como herramienta poética más utilizada. Hasta los incidentes cotidianos de la vida de la corte, como la cuartana (fiebre) del condestable Álvaro de Luna, pasan a ser materia de poesía. Como puede verse, ya los cancioneros manuscritos del XV son algo más que misceláneas poéticas y se convierten en almacenes de noticias, y por ende en joyas comunicativas. De hecho, su estructura conceptual se mantiene prácticamente intacta en los cancioneros del XVII, como veremos al profundizar en el estudio del RAE RM 6212.

En cuanto a los gustos formales de estos primeros cancioneros, se usaba la cantiga, con un estribillo inicial y estrofas divisibles en dos partes, una independiente y otra en relación con el estribillo, cuyo esquema y rimas reproduce. En los decires, el número de estrofas es muy variable, pero el modelo preferido es la estrofa de 8 versos y tres rimas. Ya por entonces gozaban del favor popular los llamados géneros de forma fija, es decir, la canción y el villancico (estribillo seguido de una o más estrofas, cada una de las cuales comprende dos partes, una independiente y otra vinculada al estribillo) que se

extenderán en los volúmenes posteriores y que está muy presente en nuestro cancionero.

En el siglo XVI un buen número de poetas tomó los estribillos tradicionales como base de sus propios poemas, a modo de glosa o desarrollo. Como afirma R.O.Jones en su libro *Siglo de Oro: prosa y poesía*:

Hacia finales del XVI son muchos los poetas cultos que escribían con regularidad imitaciones libres de la lírica tradicional y, a partir de los últimos años del siglo XVI, las formas principales que utilizaban llegaron a ser la letrilla y sobre todo la seguidilla. A los cambios formales correspondió también un cambio en cuanto a temática y estilo. (Jones, R.O., 1981, pág. 177)

Ya para entonces, con el Barroco en puertas, en los poemas dominan el ingenio y la agudeza, se busca el juego de conceptos y palabras, se usan la metáfora, la hipérbole, la expresión rebuscada, la antítesis y el paralelismo, el estilo es a veces epigramático y, en definitiva, una mayor complejidad contrasta con la cierta ingenuidad que domina la poesía popular del siglo XV y de la Edad Media.

Para entender en su justa medida el afán de los lectores del Siglo de Oro por leer recopilaciones de poesías escritas por otros, comprender el éxito de dichas obras y la admiración social que despertaban los recopiladores, considerados como auténticos autores creativos sin serlo, es necesario detenernos en el concepto de originalidad, o mejor dicho en la imitación como parte de la originalidad, algo inconcebible hoy en día pero que nadie ponía en duda en el siglo XVI y en los anteriores. Como ya dijimos más arriba referido a los pintores, el poeta podía inspirarse en la Naturaleza o en el mundo que le rodeaba para componer su obra, pero otra vía posible y segura era la de imitar a los grandes maestros que la habían interpretado anteriormente. Es más, según la mentalidad de la época, el deseo de inventar sin modelo podía llegar a ser peligroso.

Este axioma de la poética renacentista ya había sido propuesto y practicado por los antiguos. Lázaro Carreter en su estudio a la oda de fray Luis de León dedicada a Juan de Grial, recogido en el *Anuario de estudios filológicos de la Universidad de Extremadura* menciona la célebre imagen de Aristófanes de la abeja que libando en múltiples flores

elabora su propia miel, como figura usada de manera frecuente por los poetas latinos, tales como Séneca, Horacio o Lucrecio, entre otros. El poeta cordobés formula el siguiente procedimiento:

Conviene coleccionar cuanto resulte atractivo en las lecturas y tratar luego de dar a lo recogido un único sabor. Otra imagen suya: la digestión de alimentos diversos, de suerte que de muchas resulte una sola cosa. Así debe proceder el espíritu, dice Séneca, celando aquello de que se ha nutrido y mostrando únicamente lo que ya ha convertido en sangre propia. ¿Hay riesgo con ello de que el imitador sea descalificado porque se descubre la imitación? No, si la ha practicado bien, responde Séneca, si un espíritu vigoroso ha sabido fundir en un solo tono las voces que ha escuchado: tal quiero que sea nuestro espíritu, pleno de muchas artes, de muchos preceptos, de ejemplos de muchas épocas, pero todo orientado a la unidad. (Lázaro Carreter, en López Estrada, 1980, pág.95)

No puede haber una mejor declaración de intenciones sobre lo que, siglos después de estas palabras de Séneca, serán los cancioneros. Si la imitación del creador era admitida, la recopilación de poemas que sirven de modelo es imprescindible.

Está claro que los humanistas hicieron suyas estas reflexiones del filósofo cordobés, que vuelven a España a través de Petrarca y se convierten, como asegura Carreter, en el centro de la poética renacentista. Hay detractores que propugnan imitar sólo a los mejores y no libar de flor en flor, pero se impone la idea de quienes aseguran que nadie puede correr con más velocidad que otro si ha de ir pisando sus huellas. “Sólo si tu pecho está repleto de lecturas te será posible componer algo que sea verdaderamente tuyo, algo en que sólo estés tú” asegura Poliziano en su epístola a Cortese (Lázaro Carreter, en López Estrada, 1980, pág.96).

Para los renacentistas las fuentes estaban a disposición de todo el mundo.

El escritor de aquella edad, educado en la doctrina que consagró el humanismo, sitúa la imitación en el centro de su actividad. La originalidad absoluta constituye un ideal remoto que no se niega pero tampoco se postula exigentemente: es privilegio concedido a poquísimos y existe, además, la posibilidad de alcanzarla con el método imitativo. Ahora bien, la imitación de uno solo no pasaría de un mero ejercicio escolar, de ahí la necesidad de acudir a varios que, bien asimilados, transformados y reducidos a unidad, es decir, convertidos al sentimiento personal que impulsa la escritura, permite no identificarse con



ninguno, y si se triunfa en el empeño, obtener un resultado patentemente original. (Lázaro Carreter, en López Estrada 1980, pág.95)

Con esta mentalidad, imperante en la época, no es de extrañar que a pesar de ser un mero recopilador, Del Castillo se convirtiese en un auténtico autor de culto en el siglo XVI.

Se recopila por afición, por gusto de recoger aquellas composiciones que por su belleza o contenido causan admiración en el aficionado, y también para aprender de los maestros. Durante el Barroco, unos de los manierismos formales más destacados eran los *contrafacta* (poemas populares adaptados y retocados) y el centón, un texto formado a partir de elementos entresacados de otros autores, que ya se utilizaba en la antigüedad alejandrina y desde allí estuvo presente en Homero y Virgilio llegando hasta la Edad Media, para desde el Barroco llegar a nuestros días porque esta composición que es a la vez un homenaje a los grandes autores y una constatación de su conocimiento por parte del autor, no está lejos de la glosa, la versión o la cita tan prestigiada en nuestros días. “En definitiva el centón no es sino una acumulación de citas integradas por un sentido” (Cózar 1991).

### ***1.7.1 Gustos formales y temáticos de los cancioneros***

La crítica literaria ha profundizado sobre los aspectos formales de estos volúmenes, llegando incluso a cuestionarse el nombre de cancioneros para todos ellos. Francisco Rico cita a Lázaro Carreter en su obra *Transmisión poética en el Siglo de Oro* donde éste diferencia el Cancionero de los volúmenes de Poesías Varias. Aquél “suele ser de una sola letra y en él se ha reunido, por algún coleccionista, un conjunto de composiciones poéticas que presenta cierta unidad cronológica, temática, estilística o geográfica”. El de las poesías varias se trataría de un “volumen en el que aparece el tesorillo poético de un aficionado, tal y como ha ido llegando a sus manos. Aquí no hay método o propósito previo, sino solamente afán de coleccionar”. En estos últimos se encuentra poesía de

gran valor literario junto a otras más inferiores, como dice Carreter, “al lado de oro puro, vil escoria, junto a la delicadeza de un Góngora en su más refinada versión, el papel satírico y chocarrero del día”. Reflejo de lo que pasa, de la noticia política, del acontecimiento social sobresaliente, de la corrida de toros o la profesión religiosa de la hija del señor del condado. (Rico en López Estrada, 1980, pág.12)

Rodríguez Moñino en su obra *Poesía y cancioneros (Siglo XVI)* ahonda en la cuestión:

En las Poesías Varias casi siempre privan sobre el interés histórico y cronológico que hoy nos apasiona, el estético o el de simple curiosidad. Se conserva el poemita por lo que vale para el aficionado más que por ser obra de tal o cual autor. La información no se criba en exceso y es frecuente hallar dos o tres copias de la misma poesía. Recoger y no tamizar demasiado parece haber sido la norma de estos coleccionistas, anónimos casi siempre, cuyos conjuntos abundan en nuestras bibliotecas. (R. Moñino, 1968, pág.3)

Hay que tener en cuenta que la obra corta, que puebla estos cancioneros o volúmenes de poesías varias, como queramos denominarlos, no suele pasar de copia a copia sino del recuerdo de quien la ha escuchado o leído al papel, de la memoria a la pluma, “y en este camino, cuando se le han olvidado versos al amanuense, los completa sin escrúpulos”. En otras ocasiones se hacían resúmenes de los poemas. Así un romance que en el original fue de 84 versos, en tal o cual cancionero aparece como de 52 y hay ocasiones que hasta 20 versos son resumidos en cuatro.

En cualquier caso, con una u otra denominación, volúmenes de los dos tipos se cuentan por cientos durante el Renacimiento y el Barroco y son un importante vehículo comunicativo y una trascendental fuente de información para entender mejor los usos y costumbres de la sociedad de la época.

Esta afición por romanceros y cancioneros, auténticos *best seller* durante varios siglos, representa la afición popular por los romances cantados y leídos. Las viejas historias de España, moras o cristianas, reales o poéticas, con amores apasionados, con guerreros, pastores y demás personajes son consumidas con ahínco por la sociedad urbana de los siglos XV y XVI. Consumen una literatura de evasión y entretenimiento donde se dan la mano lo real y lo ficticio, el poema figurativo y la sátira perfectamente dirigida e

intencionada. En ese afán por crear un producto que agrade al público, el recopilador recoge todo aquello que pueda tener un interés para él o para su “clientela” (círculo casi siempre cercano) unas veces por la actualidad del suceso narrado, otras por su elevado contenido burlesco o erótico y otras por su bella factura literaria. Casi todo tiene su espacio en los cancioneros. Cada momento tiene su afán. Por ejemplo, en el *Cancionero Hispano Saboyano* del siglo XVI, el volumen, poético, arranca con una carta de Diego Hurtado de Mendoza, algo frecuente en los cancioneros de finales de aquel siglo, un gesto hacia el pasado, un guiño a los géneros clásicos que volvieron a cultivarse en el Renacimiento.

Componentes imprescindibles de los cancioneros tardíos son las canciones y villancicos, muy en boga en esa época, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVI, y junto a ellas, las octavas y sonetos, las verdaderas cuatro patas sobre las que se sustenta el armazón. Otra peculiaridad de estos volúmenes recopilatorios es la presencia de las llamadas poesías a lo divino. A medida que nos adentramos en el siglo XVII, en plena Contrarreforma, es necesario cambiar los cantares profanos por algunos más gratos a Dios; de ahí que encontremos volúmenes de un autor, como es el caso de Juan López de Úbeda, que elabora todo tipo de composiciones para uso de la sociedad: romances a lo divino para que los campesinos alivien su trabajo, para que las doncellas hagan almohadilla o las labores domésticas, incluso para que los jóvenes cambien el tono erótico de las canciones de ronda nocturna. Tanto él como otros muchos trabajan para adoctrinar al pueblo usando como herramienta eficaz aquellas composiciones que al pueblo le son gratas.

Durante los casi tres siglos en que los cancioneros gozaron del apoyo popular incondicional, las diferentes situaciones socio-políticas influyen tanto en la creación literaria como en la selección de textos.

José María Azáceta en su libro sobre la poesía cancioneril (Azáceta 1984) asegura que la protección real y de los nobles da origen a una poesía de contenido especial, en que juegan un papel importante el amor, el tono laudatorio y las referencias concretas a situaciones y personas frecuentes en los primeros cancioneros. La inseguridad social y

política, la anarquía señorial, el pésimo estado de las clases inferiores debilitan los principios éticos y producen una decadencia del espíritu religioso, con relajación de costumbres; por ello la sátira tiene un papel importante desde finales del XVI y sobre todo durante el siglo XVII, cuando el pesimismo barroco influye en el fondo y en la forma de los cancioneros.

Gracias a estos y a la poesía de cordel, su hermano menor, se nos explican algunos puntos de la Historia y de la infrahistoria y como dice García de Enterría: “conocemos tipos sociales, y la misma sociedad pasada en sus estratos más bajos, aunque sin descuidar una visión de las capas sociales más elevadas; podemos conocer las ideas morales y las preocupaciones que acaparaban las mentes de los hombres sencillos de otros siglos, y se nos aclararán algunos problemas del gusto literario y colectivo” (G. de Enterría 1973, pág.30).

Cuanto se omite en los cancioneros ya supone una elección que nos va dando información de las intenciones del recopilador y, si lo hubiera, del público al que va dirigido el cancionero, al mismo tiempo que nos informa sobre su gusto poético.

El poeta usa la poesía como arma política, se interesa por lo que sucede en el día a día, dando una visión continua de la Historia, donde entre insultos y rumores se van decantando noticias y acontecimientos, incluso corrientes de opinión en torno a poetas o personajes políticos. Temas como la muerte o la fama, el *ars moriendi* procedente de la Edad Media, se revitalizan a medida que nos adentramos en el Barroco, época de por sí decadente. Se cristianizan conceptos, brotando la religiosidad en versiones divinizadas de temas y fiestas tradicionales, como la Navidad. También toma auge y está presente en los cancioneros tardíos la poesía de devoción, que trata temas como el de la Inmaculada Concepción o el Santísimo Sacramento, donde se reflejan los gustos religiosos del pueblo, contaminados por la opinión que tienen las capas dominantes de la sociedad, que intentan imponer a todos un tipo de conducta moral y de comportamiento vital.

El clero, clase social menos frecuente en los cancioneros que la nobleza, centra en ocasiones la atención de los poetas, casi siempre dentro de una corriente anticlerical,

presente en nuestra literatura, que encontró en el siglo XVII más campo para expresarse en obras de teatro, entremeses, sobre todo, y en la poesía culta y la novela que en los cancioneros. No debemos olvidar que la tenaz reforma del clero emprendida por el Cardenal Cisneros hizo que el pueblo empezara poco a poco a ver los frutos de unas medidas de estricto cumplimiento y, salvo casos siempre inevitables, lo que se hizo corriente fue la figura del religioso o sacerdote fiel a sus deberes (García de Enterría, 1973, pág. 265).

La mujer también ocupa un lugar destacado en cuanto a los temas más frecuentes de los poemas cancioneriles. Frente a la idealización femenina de los primeros volúmenes, vemos que a medida que avanza el siglo XVI va triunfando una corriente misógina, centrada en avisos sobre los vicios de la mujer (murmuración, seguimiento obsesivo de la moda, infidelidad) y consejos al hombre casadero para el matrimonio.

También tienen su espacio desgracias naturales como los terremotos o las pestes, constantes en los poemas de cordel y cancionero. La monarquía y los monarcas ocupan un lugar destacado. En líneas generales hay un sentimiento monárquico positivo. No tienen la misma consideración los políticos. La sátira es la forma de protesta contra la crisis, que se agudiza en España a finales del XVI y comienzos del XVII. Suele ser un ataque personal contra validos y favoritos de los reyes, sobre todo cuando ya han caído en la falta de apoyo real. Y para concluir este repaso de la temática preferida por los poetas presentes en los cancioneros, hay que mencionar el gusto por los sucesos que tienen que ver con la Corte.

Por ejemplo, cuando Felipe II casó a su segunda hija Catalina Micaela con Carlos Manuel I de Saboya, un nutrido grupo de cancioneros y comedias nos dejaron la noticia de tan fausto acontecimiento: las solemnes bodas en Zaragoza. Otros ejemplos: Lope de Vega compone un soneto en cuatro lenguas “al casamiento del duque de Saboya y doña Caterina de Austria, infanta de España”; Lupercio L. de Argensola escribe otro soneto “cuando se tuvo nueva de que el serenísimo Duque de Saboya, Carlo Emanuel, se había embarcado para venir a España a casarse”, y su segundo soneto “Engrandeze a Zaragoza por haverse celebrado en ella las bodas”. El poeta *Flavio*, en realidad Francisco

de Garay, disemina su poema “al casamiento de la infanta Catalina”; el *Cartapacio de Pedro de Penagos*, folio 2v, copia un jeroglífico relacionado con la ocasión nupcial; anónimos con el mismo propósito son otros poemas del cancionero 9-2624 de la Real Academia de la Historia, del 9-2624, folio 61v, del 6709, folio 291v de la Nacional, 1581, folio 2v, de Palacio, etc. Fue un fastuoso acontecimiento propagado en el vehículo comunicativo de entonces: en verso, y contenido en poemarios que son testimonios del vivir y sentir de la época.

La “Oda a la Batalla de Lepanto” —por ejemplo— circuló por toda España y todavía hoy se incluye en las antologías. La lírica del Siglo de Oro, recogida en los cancioneros, es, también “periodismo” entendido como vivencia comunicativa entre el autor y su público. Por último, apporto dos testimonios. Los “Romances de algunas cosas notables de los sucesos de Flandes”, de Pedro de Padilla, publicados en su *Romancero* (1583), que relatan la caída del Conde de Egmont:

Aviendo el gran duque de Alua  
visto bien y examinado  
el proceso criminal  
por la parte presentado  
de el Real Procurador  
y Fiscal de los Estados  
contra el de Hornos y el de Hegmont  
que estaban aprisionados...

El mismo poeta ironiza en un género tan extendido como fue el de los “pronósticos” , el “Pronóstico del cometa que se vió el año de 1577”:

Un pronóstico ha salido  
de aquel cometa pasado,  
que antes de pronosticado  
estaua casi cumplido...

Otro testimonio de poema “informativo” nos lo da en prosa el que fue canónigo de Sigüenza y reconocido poeta, Jerónimo de Barrionuevo, en sus *Avisos del Madrid de los Austrias y otras noticias*, donde se nos cuenta la situación social de Madrid: teatro, delitos, población marginal como los gitanos, los sucesos de locos y endemoniados, incendios, clima... Basten un par de ejemplos:

Día 5 de diciembre de 1657: Dícese que hay máscaras, toros y cañas en levantándose la Reina y estando buena, para que todo lo pueda ver, y comedias de tramoyas en el coliseo del Retiro y salón de Palacio...

Día 12 de diciembre de 1657: A los 17 de enero es la máscara grande de los señores, toros y cañas a los 20, donde asistirán los Reyes y comerán en la plaza.

El desarrollo del gran notición llenó folios y folios de cancioneros y crónicas (hoy serían páginas y páginas de diarios impresos, radiados o televisivos) como fue la caída de don Rodrigo Manrique, el que la leyenda urbana eternizó en el lema “más tieso que don Rodrigo en la horca”, odiado personaje del decadente siglo XVII. Los cancioneros y volúmenes de poesías varias son algo más que literatura.

### ***1.7.2 Campos temáticos de los cancioneros. Originalidad***

En cuanto al abanico de temas presentes en los cancioneros, Francisca Vendrell reduce los amplios campos temáticos de los poemas en: amoroso, religioso, didáctico y moralizador. Esta división es matizada en la siguiente clasificación de Jacqueline Stenou Lothar Knapp, con un horizonte mucho más amplio:

- **Poesía Lírica:** Amatoria (Doctrina y mística del amor cortés, servicio amoroso, parodia del culto religioso y neoplatonismo. Lírica amatoria popular); Elegíaca (desamparo ante el mundo, la muerte, fortuna adversa); Laudatoria (Visión idealista

del mundo humano); Consolatoria (Consolación filosófica estoico-cristiana), Circunstancial (De la vida palaciega); Burlesca (Visión naturalista del mundo humano); Religiosa (Revelación, Providencia y Encarnación de Cristo y miseria y salvación del hombre) y Pastoril (Reflejo de la vida campesina).

- **Poesía didáctico-moral y satírica:** **Didáctico-moral:** Ideas normativas (Macrocosmos y gobierno providencial del mundo), Apología de la doctrina cristiana (Microcosmos del hombre) y **Satírica:** Anomalías (estados sociales corrompidos, al gobierno, hombre *exemplum mali*).
- **Poesía lírico-narrativa y lírico-dramática:** Alegorías (El mundo y el hombre como teatro de lucha de sistemas, ideas, vicios y virtudes); Romances (Epopéya de la vida medieval); Églogas (Disfraz pastoril); Poemas narrativos (hechos memorables y destinos ejemplares, ensayo de una nueva épica de tema nacional y religioso, poemas y glosas de temas novelescos, libros de caballerías y materia clásica) y representaciones (de la alegórica, personificación, al arte mimético de las figuras humanas, transformación del diálogo narrativo en escena dramática).

Una y otra división, sin duda son las dos más aceptadas por la crítica, no dejan de ser una aproximación esquemática a una realidad creadora y recopiladora en la que no se tienen en cuenta por el recopilador tanto los criterios temáticos como los gustos estéticos y la conveniencia del resultado.

### ***1.7.3 Cancioneros, mosaico de la realidad social***

La vieja frase de Joseph Conrad, tan manida, en la que afirma que literatura y periodismo son dos brazos de un mismo río, siempre nos llamó la atención porque



ponía sobre el mismo plano comunicativo dos actividades que a lo largo del tiempo han caminado paralelas, pero que siempre se han intuido diferentes. ¿Siempre?

La prensa del primer cuarto del siglo XX brilla a extraordinaria altura en el aspecto intelectual y literario porque se nutre en gran medida de las plumas de escritores e intelectuales, como podemos comprobar en este editorial del diario *El Sol* (12-11-1930) :

En la prensa alcanzan la difusión que no puede prestarles el libro, los escritos de los hombres más cultos: de los catedráticos, de los investigadores, de todos los especializados en cualquier rama del saber; es decir, la Universidad, en su más amplia acepción. Como que podría decirse, sin grave hipérbole, que quien menos hace hoy los periódicos son los periodistas, salvo aquella parte en que ellos también son especialistas insustituibles.

Ahondando en esta idea, en su libro *Cuatro siglos de periodismo en España* (Alianza, Madrid 2007), María Cruz Seoane y María Dolores Sáiz recogen el siguiente texto de José María Salaverría en el que afirma:

Todos los escritores españoles contemporáneos, los mismos especialistas de las ciencias, los profesores, los médicos y los filósofos; todos los que tienen algo que decir o que enseñar afluyen actualmente al periodismo. / Todos prestan o alquilan sus plumas jornaleras a esos monstruos que van cada mañana y cada noche gritando por las calles (...) La fatalidad de los tiempos ordena que el periódico devore al libro, y que, mientras el libro concede cada día menos la posibilidad de una flaca ganancia, el periódico pague, si no precisamente estipendios fabulosos, por lo menos cantidades decorosas y al contado. / Otorga también al contado el éxito (...). Estamos en el momento de la “civilización periodística” y la literatura, es claro, ha tenido que rendirse a la fatalidad. Todos los escritores españoles, con sus cuartillas bajo el brazo, tienen que desfilar ante las mesas directivas de los diarios (...). Desde Ortega y Gasset al último pelafustán. (Seoane y Sáiz, 2007, pág.158).

Muchas obras de largo aliento, como novelas o ensayos filosóficos vieron por primera vez la luz en forma de series de artículos. “La filosofía española del primer tercio del siglo XX se hizo en gran parte en los periódicos” (Seoane y Sáiz, 2007, pág. 159). Gracias a ellos, los escritores obtenían una importante fuente de ingresos y llegaban a un público mucho más amplio, algo que todavía hoy es frecuente. Tanto Ortega como

Unamuno publicaron una gran parte de su obra en los diarios, pero también otros como Azorín, Baroja, Maeztu, los Machado, Pérez de Ayala, D'Ors, Maragall o Gómez de la Serna.

Si nos remontamos aun más en el tiempo, observamos que la línea divisoria entre literatura y periodismo no es nítida ni a un lado ni al otro del acto comunicativo.

Son mayoría los que piensan que el germen del periodismo se sitúa en la obra literaria. Se remontan nada menos que a *La Iliada*, *La Odisea* o los cantares de gesta (incluyendo el *Cantar de Mío Cid*), textos en los que un autor, a veces presente y otras ausente, cuenta sucesos que son de interés para sus coetáneos.

Admitiendo que siempre se han producido hechos noticiosos y que la sociedad siempre ha estado, como lo está ahora, ávida de noticias, ¿cómo se transmitían éstas antes de la aparición de la primera gaceta, de periodicidad mensual y carácter casi exclusivamente informativo allá por el siglo XVII? ¿Qué soportes, qué vehículos comunicativos hacían las veces de periódicos y revistas que realizaron esta función en los últimos dos siglos?

Ya hemos dejado aquí reflejados algunos: panfletos, libelos, relaciones, cancioneros,... Lo de menos es la forma que adquiere este texto, ni siquiera el soporte en el que se trasmite, lo importante es, y lo ha sido siempre: a) llegar al receptor, b) en verso o en prosa, por escrito o a voz viva, c) de la manera más atractiva d) para que el suceso permanezca vivo en la memoria social y e) el mayor tiempo posible.

Antes de que naciese el soporte exclusivamente periodístico, si es que existe tal soporte, las noticias ya circulaban por las ciudades y pueblos de Europa de manera oral y de manera escrita, como hemos podido comprobar, junto a historias de hazañas y otros sucesos menores.

En la Edad Media y en los siglos posteriores, como ahora, las acciones alcanzan su plenitud social cuando son contadas y, sobre todo cuando son escritas. De ahí viene el poder que se le asigna a la prensa y de ahí que los personajes públicos, en el siglo XVII como en el XXI, quieran que sus acciones sean contadas y se vean reflejadas en los medios de comunicación escritos o no escritos.

Si hacemos un ejercicio de recopilación del devenir comunicativo a lo largo de los últimos ocho siglos, podemos asegurar que a los poemas, historias y sermones de juglares, goliardos, clérigos y demás maestros de la oratoria, le siguieron, compartiendo tiempo y espacio, los pliegos sueltos, almanaques, avisos, relaciones, hojas volanderas, romances de ciego, poemas satíricos, cartas, y un inmenso catálogo de formatos diferentes que muchas veces sirvieron para ser leídos o recitados en público y otras eran consumidos en privado por un solo lector. Estos textos breves se recopilaban en volúmenes, unas veces ordenados por materias, o por autores, otras por orden cronológico y las más sin orden alguno, formando libros que tuvieron una enorme aceptación en los siglos XVI y XVII, nos referimos a los cancioneros y a los volúmenes de poesías varias, cajón de sastre en el que tenían cabida lo mismo una canción popular que un poema de autor, una carta, que un suceso de guerra. Pues bien, estos ejemplares, unas veces impresos y las más manuscritos, por sus contenidos, ocupaban un espacio similar al que empezaron a ocupar dos siglos después las revistas de información y entretenimiento.

#### ***1.7.4 Oratoria y periodismo***

De los textos escritos, fuese cual fuese su formato, se ocupaba el arte de la Retórica, madre de la oratoria y arte del bien hablar y escribir. De aquel arte bebieron muchos de los autores cuyas obras figuran en los cancioneros y en sus técnicas se fundamentan hoy algunos principios del periodismo.

La oratoria se ocupaba de la manera en que las palabras debían ser dichas para que fueran más efectivas a la hora de transmitir información. El profesor José Antonio Hernández Guerrero en un artículo publicado en las Actas del V Seminario Emilio Castelar (Universidad de Cádiz, 2004) desgrana las similitudes de la técnica periodística y de la oratoria, trazando una línea continua entre los primitivos oradores públicos y el

actual periodismo, pasando por los diferentes textos pre-periodicos desde la Edad Media hasta el siglo XVII.

El periodismo tiene en común con la oratoria el relato de episodios, la presentación sorpresiva de los asuntos y la articulación efectista de la *dispositio*, el tratamiento artístico de la lengua mediante el uso de procedimientos lingüísticos, con el fin de captar el interés de los lectores, despertar su interés y mantener su atención. (Hernández Guerrero, 2004, pág.19)

La oratoria y el periodismo son dos modelos o dos formatos de lenguaje que coinciden en sus funciones más caracterizadoras, o al menos en sus últimas metas que son persuadir y crear opinión. Ahora bien, el periodismo se diferencia de la oratoria en que mientras que la información que ésta proporciona “ha de ser creíble, los datos que suministra aquél han de ser verdaderos, ciertos y contrastados”.

Si se cuenta una misma historia cinco veces, con la voz o con la pluma, pasa a ser verdadera. Esta aseveración forma parte de la cultura popular y se complementa con la que se atribuye al filósofo Bertrand Russel y que recoge Darío Villanueva Prieto en su trabajo “Retórica e invención de la realidad” (Villanueva 2006, pág.239): “Los lectores de periódico suelen confundir la verdad con el cuerpo de letra doce”. En la primera de las frases se alude al efecto de veracidad que produce en el receptor la repetición de un mismo mensaje, sobre todo si se lleva a cabo a través de diferentes fuentes. En la segunda se insinúa que si bien la información que se vierte en los periódicos debe ser verdadera, lo cierto es que no siempre lo es y el arte de la retórica y de su hermana pequeña la oratoria, hacen que lo sea, con sus técnicas, ya sea la repetición o el cuerpo de letra o el carácter solemne de un texto.

La literatura y el periodismo escrito y hablado de este siglo XXI, usan hoy de las artes de la retórica empleadas por los transmisores de historias orales y escritas de la Edad Media, presentes en la poesía de los cancioneros, lo que acerca también formalmente a estas dos maneras de contar que son la literatura y el periodismo.

Insistimos, de tanto contarse las historias, sean reales o inventadas, y sabiendo cómo contarlas, acaban pareciendo ciertas.

A lo largo de sus campañas electorales de 1976 y 1980, Reagan, con la habilidad retórica que le caracterizaba repitió varias veces en sus discursos un relato que hizo también el 12 de diciembre de 1983 ante la convención anual de la “Congressional Medal of Honor Society” celebrada en Nueva York (...). Un bombardero B-17, en misión sobre Alemania durante la Segunda Guerra Mundial, fue alcanzado por antiaéreos con el resultado de que el artillero de la torreta resultara herido sin que los compañeros consiguieran retirarlo de su posición. Al cruzar el canal, el avión empezó a perder altura y el comandante ordenó saltar. El joven herido viéndose condenado a estrellarse contra el mar comenzó a llorar y entonces el comandante se sentó junto a él, le cogió de la mano y le dijo: “Tranquilo hijo, nos hundiremos juntos”. Reagan mencionó textualmente esta frase y añadió que el héroe había recibido póstumamente la “Congressional Medal of Honor”.

Pero he aquí que un periodista del New York Daily news, Lars-Erik Nelson, se tomó la molestia de consultar los registros de la citada condecoración que se concedió durante 434 veces durante la Segunda Guerra Mundial y no encontró nada referente al caso tan ponderado por Reagan. (Villanueva 2006, pág. 240)

Al repetir Reagan la historia hasta la saciedad y recogerla los diferentes medios de comunicación, fue admitida como real, cuando en realidad se trataba de la escena y la frase de un diálogo de una de sus películas. Algo parecido pasó con la famosa emisión radiofónica de la *Guerra de los Mundos* de Orson Welles (aquí no fue la repetición sino la manera de contarla) y con los relatos que traían los primeros viajeros a América hablando de oro, brillantes y joyas que alimentaron la leyenda de El Dorado, entre otras.

Curiosamente hoy, con el gran avance tecnológico de la radio, la televisión y los medios de comunicación audiovisuales de masas a través de las ondas, se produce un regreso a situaciones premodernas, “de nuevo la palabra oral se impone a la palabra escrita, y de nuevo la recepción de los mensajes, en vez de ser individualizada, reflexiva y racionalizada por cada sujeto, se hace de una manera colectiva” como acertadamente asegura Darío Villanueva en la obra antes mencionada.

Lo auditivo siguió dominando por algún tiempo después de Gutenberg (el número de analfabetos era muy elevado). Sin embargo, pasados los siglos, la impresión sustituyó la pervivencia del oído por el

predominio de la vista, que tuvo sus inicios con la escritura, pero que sólo prosperó con la ayuda de la imprenta propiamente dicha. La imprenta sitúa la palabra en el espacio de manera más inexorable de lo que nunca antes hiciera la escritura, y esto determinó una verdadera transformación de la conciencia humana.

(...) Este poder demiúrgico de la palabra como creadora, más que reproductora, de la realidad, se fortaleció con la escritura al proyectar aquel efecto desde el momento de su primera enunciación a través del tiempo y el espacio, pero también se vio incrementado con la segunda revolución tecnológica de la imprenta y lo está haciendo de forma redoblada con los avances de nuestra era de la comunicación audiovisual digitalizada y su propia Retórica. (Villanueva 2006, págs..246-247)

Los procedimientos retóricos poseen una función pragmática clara, valen en la medida en la que sirven para persuadir, “para influir en el pensamiento, en las sensaciones, en las emociones, en las convicciones, en las actitudes y en los comportamientos de los receptores” (Hernández Guerrero 2004) . En la Retórica todos los recursos poseen un valor pragmático, sirven para facilitar y completar la comunicación, para transmitir la información y para lograr su aceptación.

Tanto la oratoria como el periodismo, cuando cumplen su función de persuadir o de crear opinión, proporcionan una información, pero no es una mera transmisión de datos, sino que con la selección y con la organización, influye en la visión de la realidad ampliando su extensión, profundizando en su interior, descubriendo sus causas, previendo sus consecuencias, estableciendo sus conexiones, estimula sensaciones, gratas, agradables, placenteras, molestas, desagradables o incómodas, despierta las emociones, modifica las actitudes, impulsa y orienta comportamientos. (Hernández Guerrero 2004, pág.21)

Compartimos con el profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo (Garrido 2004, pág. 159) la idea de que apenas existe literatura inocente. Todo autor implica en su texto un compromiso al que quiere conducir al lector.

Si no toda retórica es literatura, toda literatura es retórica y, como la retórica se concreta en el periodismo, éste y la literatura tienen también un nervio en común (...) La literatura es una encrucijada semiótica riquísima, donde se imbrican lo artístico, lo retórico y lo cultural. Supone expresar hasta las últimas consecuencias las potencialidades del lenguaje. (Garrido 2004, págs..164-165)

Ante estas similitudes entre las composiciones que formaban los cancioneros y los textos de la prensa escrita e incluso entre las composiciones orales y los medios audiovisuales de comunicación, mi primera intención fue abordar aquellos aspectos periodísticos, “deontológicamente” hablando, que podían encontrarse en algunos de los muchos cancioneros inéditos esparcidos por el mundo. Enseguida me di cuenta de que el camino a seguir no era el correcto. Hay aspectos en los que inciden los códigos deontológicos de la profesión periodística, la mayoría de ellos diseñados en el siglo XX, que son imposibles de aplicar en los siglos XVI y XVII. Aunque el oficio en esencia es milenario, la profesión periodística es muy joven. El periodista del siglo XXI que se precie, debe explicar la verdad, no su verdad, debe respetar las fuentes, no debe mezclar opinión con información, ni ésta con publicidad, debe respetar los derechos de autor y no puede obtener provecho económico de sus informaciones, ajeno a su medio.

En un siglo como el XVII en el que tanpreciado y meritorio era aquel que creaba una obra como el que era capaz de copiarla; donde los copistas y editores introducían párrafos enteros de su creación en medio de otra obra, sin que esta práctica fuera despreciable, sino todo lo contrario; o donde los poderosos pagaban a los poetas para que glosasen sus gestas, aunque fueran mentira o exageradas, está claro que aplicar el código deontológico es, de ahora para adelante, perder el tiempo. Durante la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco, la información era otra cosa y compartía espacio con otros quehaceres, la mayoría de las veces literarios, de gran valor comunicativo y sólo en contadas ocasiones con informaciones novedosas.

Hemos centrado pues nuestros esfuerzos analíticos no tanto en el hecho informativo en sí mismo, como en el acto comunicativo, en el valor de esos cancioneros o volúmenes de poesías varias, como mosaico de la realidad de una época, como forma de ver al otro y de retratar a la sociedad. En cómo, mediante recursos persuasivos, se determinaban los flujos de opinión y se orientaban en beneficio de los intereses económicos e ideológicos de personas hábiles o de grupos potentes. Las composiciones de nuestro RAE RM 6212, como hoy los medios de comunicación, lograban que un personaje fuese más valorado

por lo que se decía de él, que por sí mismo, por la imagen creada por la “publicidad” que por su pensamiento, su talento, su honestidad o su eficacia.

En todas las sociedades y en todas las épocas, se ha tratado de dirigir o gobernar a los hombres, de hecho, como bien dice José Antonio Maravall en su impecable obra *La cultura del Barroco*, toda preocupación pedagógica responde a la pretensión de dirigir al hombre, haciéndole ver las cosas de cierta manera para que marche en la dirección requerida.

La historia y aquella parte de la psicología que observa los caracteres de los individuos y de los pueblos son probablemente las materias más leídas por el político, el escritor o el artista del Barroco. Ellas nos dan el conocimiento de los hombres y con sus resultados podemos establecer las reglas para dirigirlos. “Estos engaños y artes políticas no se pueden conocer, sostiene Saavedra Fajardo, si no se conoce bien la naturaleza del hombre, cuyo conocimiento es precisamente necesario al que gobierna para saber regirle y guardarse de él”. (J.A. Maravall, 1996, pág. 152)

En los Cancioneros, tanto en el afán del recopilador como en la intención del autor de las obrillas que lo forman, hay siempre una clara intención de comunicar, algunas veces estados de ánimo o gustos literarios meramente estéticos o formales y otras, las más, intereses ideológicos o corrientes de opinión con un marcado dirigismo.

En el siglo XVII, época en la que situamos el cancionero RAE RM 6212, motivo de este estudio, la mayoría de los volúmenes recopilatorios no obedecen sin más al gusto individual de la persona que se encarga de la selección sino a los gustos y pensamientos de un grupo. En una época conflictiva en la que se suceden los combates en múltiples terrenos, la adhesión de los individuos a grupos es muy común. Adscribirse a y significarse con una religión, una política o un determinado gobierno, con uno u otro de los bandos que se enfrentan, es muy frecuente en el Barroco. Esa adhesión conlleva una opinión que acaba transformándose en una ideología.

Los que actúan en defensa y potenciamiento de alguna de las partes en contienda se esfuerzan por atraer las masas hacia la ideología que sustenta aquella. Hay toda una variedad de corrientes ideológicas, de católicos, protestantes y otros grupos religiosos; las hay de la monarquía francesa, española, etc..; las hay



también de grupos privilegiados, de ricos y pobres, de centralistas y foralistas, etc.. (Maravall, 1996, pág.158)

Al defender una postura se intenta atraer al mayor número posible de personas y para eso la utilización de la persuasión se convierte en la mejor manera de ganar adeptos. En este terreno, las composiciones de tipo popular y los cancioneros juegan un papel importantísimo porque llegan de manera directa a todo el espectro social y lo hacen de una forma amena y agradable.

Algunos estudiosos hablan incluso de que si en el Renacimiento era frecuente la poesía subvencionada, en el Barroco la poesía es ya de encargo. Todos los poderes fácticos saben de la influencia del poeta y se sirven de él, como en la actualidad se sirven de los medios de comunicación para hacer y deshacer la opinión pública. La literatura recoge las consignas del poder y da forma a una doctrina única controlada y dirigida. De ahí que muchos autores hablen de la cultura del Barroco como de una cultura autoritaria de Corte que da cuerpo al absolutismo monárquico. Pero eso sí, un autoritarismo que no sólo pretende controlar sino atraer, aprovechar las energías combativas en la línea deseada, no destruirlas.

Primando como prima entonces la eficacia pedagógica, el arte es un arte de persuasión influenciado por la *Retórica* aristotélica y su teoría de los afectos, en la que el espectador es parte activa y necesaria, de ahí los continuos juegos de participación del espectador en las comedias barrocas, o la cantidad de poemas con versos inacabados en los que se busca la complicidad del lector para terminarlos y ganarle para la causa.

Con ello se consigue hacerle cómplice de la misma: tal es el resultado que se obtiene con el procedimiento de presentarla abierta al espectador, para lo cual se pueden seguir varias vías: o bien un personaje en el cuadro se dirige a quien lo contempla como invitándole a incorporarse a la escena; o bien, con la técnica de la escena inacabada que parece continuarse en el primer plano del espectador, se complica a éste en ella, o bien con el recurso de hacerle coautor (...) A este individuo con el que se enfrenta el siglo XVII hay que moverlo desde dentro (...) Gracián cae en la cuenta del cambio que ha sufrido el concepto de admiración, tradicional entre los aristotélicos, y, por eso, introducirá la advertencia

de que no es la admiración lo que hay que conseguir, sino la afición, porque según él sostiene, “poco es conquistar el entendimiento si no se gana la voluntad”. (Maravall 1996, págs.170-3)

La comunicación interhumana se nos muestra, cada vez más, como el hecho en el que se fundamentan las bases del vivir de toda colectividad, y ahí los cancioneros tienen mucho que decir, sobre todo en una época como la que nos ocupa que pretende dirigir a los hombres, agrupados masivamente, actuando sobre su voluntad, moviendo dicha voluntad con resortes psicológicos manejados con una técnica perfectamente estudiada que busca siempre la atracción de las masas a favor de una ideología, un proyecto o un régimen político.

### 3. CORPUS INMEDIATO DE LA TESIS: CANCIONERO MANUSCRITO RAE RM 6212

#### 3.1 *El códice*

El manuscrito RAE RM 6212 en formato 1/8, pertenece a la biblioteca de Antonio Rodríguez Moñino que se encuentra depositada en la Real Academia. Está encuadernado en piel azul oscura con márgenes dorados, lomos con el título “Versos varios del siglo XVII” y nervios dorados. En el vértice superior de la página hay una numeración escrita a lápiz y en la inferior otra numeración que hace referencia al número de hojas. Los poemas también están numerados con lapicero. En la contracubierta figuran escritas a lápiz con letra actual seis referencias a otras tantas páginas del cancionero. Las otras dos hacen mención a al rey Felipe IV y al famoso soneto de Cervantes “Boto a Dios que me espanta...”. Las reseñas, al igual que la numeración de páginas y poemas pertenecen a Antonio Rodríguez Moñino. Según la numeración el manuscrito se compone de 131 poemas, pero en realidad son 130 porque los que figuran con los números 35 y 46 son iguales.

Cuatro de las cinco notas escritas en la contraportada son alusivas a cuatro poemas relativos a la orden franciscana, las que tienen como protagonistas a un novicio, a San Francisco, a fray Pedro González de Mendoza y a fray Francisco Jiménez de Cisneros. El manuscrito está copiado por una misma mano con letra regular, ordenada, minuciosa y de trazo lento con buena caligrafía y un escrupuloso respeto de los márgenes. Al final del manuscrito la letra se deforma levemente, aumenta de tamaño (a partir del poema 107) y se hace menos legible, podría indicar que lo escribiese de manera continuada y fruto del cansancio del amanuense surgiese esa deformación, aspecto que podría deducirse de la ligera disminución del tamaño de las letras al final de cada hoja. Junto al título de cada poema, al lado izquierdo, hay una señal que indica el comienzo de los versos. El encabezamiento está enmarcado entre dos líneas horizontales.

El manuscrito carece de adornos y filigranas, sólo al final del título del poema 28 el copista dibuja un rostro sobre unas alas abiertas que podría hacer referencia a la Virgen María, a la que va dedicada la obra. Al término de algunos poemas aparece la palabra “Finis”.

Los poemas 53 y 101 son acéfalos. El primero fue escrito por el poeta linarense Pedro de Padilla y además de perder el título, desaparecieron los dos primeros versos, que forman el estribillo, las dos primeras estrofas enteras y los dos primeros versos de la tercera estrofa. Al encontrarse recogido este poema en el *Thesoro*, de Pedro de Padilla, obra editada en 2008 por los profesores Labrador y Di Franco, hemos hecho una reconstrucción que es la que aparece en la transcripción de poemas que adjuntamos al final del trabajo.

En el poema 54 se encuentran algunas variaciones con respecto al que también encontramos, con el número 98, en el *Thesoro de varias poesías* de Padilla. Los versos 29 al 34 del RAE RM 6212 son una anomalía, un error de transcripción o de memoria. El autor transforma la quintilla, empleada en el resto del poema, en una estrofa de seis versos. Por mantener el sentido original de nuestro cancionero no hemos cambiado estos versos en la relación final, pero añadimos ahora cómo es la versión, que creemos más acertada, que figura en el *Thesoro*:

*Y dime ¿qué galán ama  
tan ajeno de interese  
que abrazándole mi llama  
la gloria de ver su dama  
solo por premio quisiese?*( Padilla 2008, poema 98)

Sin embargo, si nos ha parecido oportuno completar este poema 54 con las tres estrofas que no figura en el RAE RM 6212 y sí en la versión del *Thesoro*. En cuanto al pie con el que comienza el poema 96, aparece glosado con glosa diferente en el *Romancero* de Padilla.

Al poema 101, presumiblemente le falten el título, si lo llevase, y los dos primeros versos, pero al ser exclusivo de este manuscrito, y no encontrarse en las fuentes consultadas, desconocemos si carece de algún verso más. Algo similar sucede con el poema 29 “Aunque parezca cosa incompatible”, que figura sin el verso 13; con el poema 72 “Su vida pasa más que venturosa” que no tiene el verso 10 y con el soneto que lleva el número 85 “Ola, Bartolo, majadero, ola” al que le falta el terceto final. La exclusividad de todos ellos nos impide reconstruirlos en su totalidad. Al final del poema 73 el copista escribió “falta” llamando la atención sobre la ausencia de algún verso.

El poema 91 es una sucesión de versos que retratan la belleza de una dama siguiendo cada una de las partes de su cuerpo. Tras la introducción, Rodríguez Moñino ha escrito a lápiz: “Sigue el anterior... falta lo intermedio”, antes de comenzar la descripción del pie de la dama. También indica que falta el comienzo del poema 101. El poema 105 es sólo el título de un texto que no aparece y el 106 es la respuesta a ese poema. En el primero, una dama es la que escribe una carta a un marido impotente, y en el segundo es el hombre quien se defiende de los ataques.

En cuanto a las intenciones compositivas de su recopilador, un aficionado culto, podemos asegurar que fue recogiendo poemas llevado por varios criterios. Uno de ellos y común a casi todos los volúmenes de estas características fue unir poesía castellana e italianizante, la cual se mezcla sin orden definido. Tras un villancico religioso hay un poema en verso endecasílabo de corte pastoril o un inocente poema popular y malicioso. Sí que existen grupos de dos o tres poemas, que tratan de un mismo asunto, que aparecen correlativos, pero no puede decirse que se trate de un poemario estructurado ni temática ni estilísticamente.

Otro criterio empleado por el coleccionista fue reunir obras del “cuasi infinito número de poetas, extravagantes, estudiantes, paseantes, farsantes, pedantes... que cantan en las plazas las obras nuevas” (Labrador 2003, pág.21), con otras de poetas reconocidos en la época, como Lope de Vega ( poemas 16 y 82), Diego de Silva (109), Alonso de Bonilla (89), López de Úbeda (27, 47 y 100), Gregorio Silvestre (7 y 63), Pedro de Padilla (21, 53,

54, 95 y 96), Juan Bautista de Vivar (113), Góngora (81) y Miguel de Cervantes (57). Los poemas no aparecen firmados, ni se dice quién es su autor, por consiguiente hemos debido cotejar los diferentes índices de primeros versos existentes para emparejar cada obra con su poeta, cuando ha sido posible, o limitarnos a señalar en qué otros cancioneros o ediciones figuran recogidos los mismos poemas, desconociendo el nombre de su autor.

Un total de 40 poesías, que definiremos como anónimas, más las 18 antes mencionadas, de autores conocidos, aparecen recogidas en diferentes cancioneros diseminados por las bibliotecas de Nueva York, Florencia, Londres, La Haya, Nápoles, Filadelfia, Roma, Sevilla, Barcelona o Madrid, por citar algunas. Puede decirse que hay un denominador común en casi todos estos manuscritos, y es que son recopilaciones de carácter religioso, vinculados casi siempre a monasterios y catedrales.

El resto de poemas, algo más de la mitad del cancionero RAE RM 6212, son obras de autor desconocido hasta la fecha y, en la mayoría de los casos, con un marcado carácter popular.

Este arduo trabajo de clasificación y ubicación aparece recogido y detallado al final de este estudio, en el apartado de Notas.

Podemos asegurar, en vista de lo analizado, que el compilador era un hombre de gustos literarios adecuados a su época, un alma barroca, que optó formalmente por componer un cancionero influenciado por la tradición, con canciones populares, villancicos y coplas de entretenimiento . Un volumen en el que cupiesen temas muy variados, propios del XVII, cuya agrupación veremos a continuación, pero en el que se siguiese la línea formal de los cancioneros del cuatrocientos, renunciando casi por completo al uso de piezas para ser cantadas y recogiendo todas aquellas composiciones herederas de las que, doscientos años atrás, eran definidas como *dezires* , un género camaleónico en el que cabían obras cómicas, religiosas, satíricas, líricas, panegíricas, moralizadoras y lúdicas “hasta poemas doctrinales y políticos”, como asegura Sara Ortega (2010).

Junto a estas canciones glosadas, las más abundantes, hay también romances, pocos, que narran sucesos vitales o históricos y recoge asimismo aquellas poesías populares

vueltas a lo divino y algunas joyas de la poesía de tradición culta. Hay poemas en soneto, el registro formal poético más usado en el siglo XVII, octavas, décimas, quintillas y algún diálogo en endecasílabo, de reminiscencia pastoril.

Otro aspecto a rescatar es que nuestro recopilador se dejó llevar por una fuerte inclinación hacia la poesía religiosa, nada extraña si tenemos en cuenta que a finales del XVI y comienzos del XVII este género tuvo un enorme desarrollo, fomentado por la devoción moderna postconciliar.

No sabemos quién fue el compilador, pero alguien próximo a la orden franciscana, defensor a ultranza de sus postulados y nada amigo de la poesía erótica ni de las obras sesudas duramente críticas con el sistema. La intención de este volumen bien pudiera ser el ramillete de obras que se usan para entretener en las fiestas de una comunidad.

Hay que destacar que aunque aproximadamente la mitad de los poemas están presentes en otros cancioneros, es una presencia escasa. Salvo un par de excepciones son obras poco conocidas. Por norma general, estos volúmenes de poesías varias son auténticas antologías de poesía lírica del Siglo de Oro, y en ellos se dan cita poesías que figuran en decenas de cancioneros, como sucede en el *Ms Regimensis Latini de 1635* con obras que aparecen hasta en 200 manuscritos a la vez. Se recogían aquellas que mejor acogida tenían por los lectores de la época y que luego se repetían en los diversos ambientes españoles, llegándose a crear un núcleo identificador de los gustos más preponderantes en cada década. Algunos poemas permanecían durante decenas de años, otros desaparecían y los había que sufrían una evolución o reconstrucción en su forma y en su contenido.

Nuestro RAE RM 6212, al componerse de poemas poco habituales, nos lleva a pensar que su recopilador es alguien que buscaba un tipo de obras que tocasen temas muy determinados, acordes con la intención y los gustos del recopilador y del círculo estrecho de personas que gozasen de su lectura, alguien con una intencionalidad clara que, como demostraremos a lo largo de este trabajo, tiene mucho que ver con la orden franciscana y sus pretensiones políticas.

Aunque el manuscrito está sin fechar, son numerosas las referencias históricas que obligan a pensar que es del siglo XVII (mención al reinado de Felipe III, entre otros). Si nos centramos para esta valoración en el tratamiento de los temas, la práctica totalidad de los poemas son muy del gusto Barroco, con el pesimismo y la muerte siempre presentes y el desencanto como motivo vital de los personajes.

Todo parece indicar que la mayoría de los poemas formaron parte antes de los pliegos de cordel, de la cultura popular oral y luego pasaron al cancionero de la mano del recopilador. Abundan la literatura burlesca y la religiosa vulgarizada, aunque hay algunos ejemplos de poesía culta.

En cuanto a los temas que tratan los poemas del RAE RM 6212 son muy dispares y los hemos recogido en seis grupos: religiosos, amorosos, satíricos, de germanía, metafísicos e histórico-políticos, con arreglo a la siguiente división.

### ***3.1.1 Poemas históricos y políticos***

Comunicativamente hablando son los más interesantes, incluso técnicamente también son los más conseguidos. Por ellos sabemos qué se opinaba en la época de sucesos históricos y personajes populares. Especialmente interesantes son los que hablan del desencanto social, del hastío de las guerras mantenidas en nombre del Imperio, que tanto desgastaron a la sociedad barroca. También destaca por frecuente, la crítica al poder, sobre todo político, más que al monárquico. Se incide en el mal gobierno y en los delitos cometidos por los validos y sus secretarios, como Pedro Franqueza, testaferro del Duque de Lerma.

Felipe II, el Cardenal Cisneros o Fernando el Católico son algunos de los personajes encumbrados por las poesías de este cancionero, incluso varios años después de su muerte. Y la peste, sus estragos y consecuencias es el tema central del último de los romances. Como podremos comprobar, muchos de los textos fueron escritos para ser recitados en patios de comedias o círculos sociales, son los más incisivos.



- **Poemas 17, 18, 19 y 20.** Están dedicados al asunto Pedro Franqueza , un político envuelto en un escándalo financiero de la época.
- **Poema 22.** Alaba los logros del cardenal Cisneros, tiene un marcado carácter histórico referido a la batalla de Mazalquivir.
- **Poema 26.** Ensalza la figura de Pedro González de Mendoza, hijo de la princesa de Éboli, que quiso y no pudo ser cardenal. Forma parte de la campaña que se organizó para conseguir el cardenalato.
- **Poemas 31, 32 y 33.** El primero está dedicado a las honras fúnebres de Felipe II. El resto conforman un juego formal dedicado a la figura y los sucesos que acaecieron durante el reinado de este monarca. Formalmente es lo que se llamaba en el siglo de Oro, sonetos en eco.
- **Poemas 57 y 58.** El poema 58 es un famoso soneto de Cervantes dedicado al túmulo y a la figura de Felipe II. El 59 no es conocido, pero da un repaso noticioso de todo lo que ocurrió durante el reinado de este monarca.
- **Poema 88.** Un soneto de Alonso de Bonilla dedicado a unos aspirantes a ministros de la corona, de los que da los nombres, Jiménez y Calzada.
- **Poema 89.** Poema laudatorio a Felipe II.
- **Poema 119.** Es de carácter histórico y laudatorio, dedicado al rey Fernando el Católico.
- **Poema 131.** Dedicado a la peste de 1599

### ***3.1.2 Poemas satíricos y burlescos***

Pocos estamentos sociales se escapaban al dardo de la sátira en el Barroco. En este manuscrito, la mujer, las corruptelas y los propios poetas son el blanco de las composiciones. La misoginia es especialmente dura en este cancionero y casi siempre fijándose en los defectos más burdos que llevan a la risa fácil.

- **Poema 1.** Trata sobre los tercios de Flandes y el desengaño de los soldados que vuelven de la guerra, también aborda aspectos gastronómicos, satiriza a personajes de la época, menciona personajes históricos y batallas que forman parte de la cultura popular para argumentar sus burlas a la ya decadente situación de España en el siglo XVII. En definitiva rezuma desencanto hacia la realidad y aporta detalles sobre la jerga de los rufianes: la germanía.
- **Poema 7.** Soneto dedicado a un amante necio, de autor conocido: Gregorio Silvestre.
- **Poema 13.** Es un poema bufo a la Armada Invencible. Posiblemente sea un poema hecho para ser recitado antes de una obra de teatro. Se trata de una sátira social contra las ínfulas armamentísticas.
- **Poema 15.** Es una composición satírica en la que un soldado se queja de no poder hacer versos a su amada para que ella los cante con las amigas y sirvientas, por haberse dedicado tanto tiempo a la guerra. En el fondo hay un desencanto social que engarza con el poema 1.
- **Poema 16.** Poema misógino contra una mujer, algo muy corriente en los cancioneros del Barroco. Es una crítica anónima dirigida a alguien que no se nombra pero que por los datos que se dan todos conocen, en un círculo más o menos amplio.
- **Poema 79.** Poema también misógino, de Diego Hurtado de Mendoza contra una dama adúltera.
- **Poema 80.** Soneto a una mujer con gases gástricos.
- **Poemas 81 y 82.** El primero es un soneto contra Lope de Vega atribuido a Góngora. El segundo la respuesta compuesta por un seguidor de Lope o el propio dramaturgo. Era habitual en los cancioneros usar de la literatura popular, muchas veces recogida en panfletos y pliegos sueltos, para criticar o ensalzar a alguien.
- **Poemas 83 y 84.** Otro poema misógino a una dama sucia, con su respuesta.
- **Poema 85.** Dedicado a un manchego llamado Bartolo.
- **Poema 86.** A una dama, usando un juego erótico muy común en la literatura de la época que era referirse a los genitales con palabras terminadas en X. ¿Vendrá de aquí lo de las películas X?

- **Poema 87.** Otro a Lope de Vega.
- **Poema 90.** Es un poema dedicado a una monja, junto a los frailes, otro de los sectores sociales preferidos para la sátira.
- **Poema 99.** Poema satírico con el amor y sus cuitas como referente.
- **Poema 109.** De corte religioso pero satirizando el martirio.
- **Poema 112.** Es una sátira a los sastres.
- **Poema 114.** Es una sátira a la ligereza de la dama.
- **Poemas 115, 121 y 122.** Sátiras a la suciedad de los clérigos.
- **Poemas 116, 118, 123 y 124.** Juegos de crítica social.
- **Poema 127.** Romance de un estudiante que chantajea a un convento para ganarse sus simpatías.
- **Poema 129.** Una sátira contra un dirigente al que no menciona, pero que el pueblo conocía, seguramente algún valido.

### 3.1.3 *Poemas amorosos*

Son los más abundantes junto a los religiosos. Abarcan los usos literarios de más de un siglo. El tratamiento del tema amoroso por sus motivos e imaginaria es muy similar al contenido en otros cancioneros de la época donde la correspondencia entre amantes es el objetivo principal, con un denominador común en casi todos ellos, las relaciones son frustradas, contrariadas o directamente rechazadas, la felicidad no existe en estos poemas. Se denota asimismo un claro carácter moralizador con pretensiones didácticas. Los celos, amores contrariados, la desesperación del amado, la ausencia, la ingratitud de la amada,... temas procedentes del más puro gusto garcilasiano, se matizan con finales realistas e incluso pesimistas y se les añaden asuntos menos frecuentes en la poesía renacentista como la poca firmeza, el erotismo, la misoginia o la venganza, ya del gusto barroco.

- **Poema 2.** Aborda el tema de los celos, en tono satírico. Satiriza la poesía amorosa del siglo anterior en la que la amada sufría por los celos del amado de una manera resignada, aquí opta por la exageración para poner en entredicho lo que piensa su amado. Podría estar incluido en el apartado anterior pero hemos optado por incluirle aquí.
- **Poema 3.** Es un poema plenamente barroco donde aparecen dos temas comunes como son el paso del tiempo que marchita la vida, y la muerte que todo lo iguala. Como recurso formal se repite la palabra *tiempo* en todos los versos del poema.
- **Poema 4.** Es una lira al estilo de Garcilaso, con un *locus amoenus* renacentista donde se situaba el amante quejoso por la ausencia de la amada. Pero en esta ocasión surge de nuevo lo barroco porque el poeta se queja, no de la falta de amor sino del abandono en el que se encuentra como soldado después de llegar de la guerra. Engarza con los poemas 1 y 15.
- **Poema 5.** Es un poema de amor contrariado donde se dan cita los tópicos del concepto amoroso del Renacimiento, el amor cautivo, la contradicción del amor como vida-muerte. Formalmente el poema nace con el día y muere con la noche, algo muy pastoril. Hay desdén, calor-frío, crueldad en la amada y al final el toque barroco, la fragilidad del cuerpo ante el paso del tiempo, alusión a la honra y la venganza “pagarás lo que me debes”.
- **Poema 6.** Poema de amor pastoril, relacionado con el poema 11. De nuevo el *locus amoenus* y el amante que muere de amor y pide a la amada que deje de mirarle para seguir viviendo.
- **Poema 8.** De nuevo los celos. La mujer trata de justificarse ante el amado, en este caso marido, pero a medida que avanza el poema va llenándose de ira y llega a la conclusión de que quien la acusa de adúltera miente. Otra vez el Barroco. Da pistas sobre las cualidades que debía de tener la mujer de la época para ser buena esposa y nos dice cómo hombres y mujeres se servían de la literatura anónima para manifestar sus sentimientos y hacerlos llegar a su destinatario.

- **Poema 9.** Es un poema de amor-desesperación, muy barroco, con el espejo como reflejo de la fugacidad del tiempo y del amor, el pesimismo de la época. Tiene un toque conceptual que se manifiesta claramente en el último verso.
- **Poema 10.** Original poema en el que se advierte cierta misoginia, por otro lado muy común, basada en el texto bíblico de Eva como incitadora al pecado de Adán y que continúa con una ristra popular de personajes históricos, míticos y religiosos que erraron por el amor de una mujer. Al final salva la cara de las féminas con el verso “que un firme amor puede tanto”, sin duda para contentar al público. Parece estar escrito para ser recitado, como tantos otros en el cancionero.
- **Poema 21.** Es un soneto de Pedro Padilla, autor conocido, dirigido a los ojos de una dama.
- **Poema 30.** El título menciona por error un hecho histórico relacionado con Felipe II, pero el poema es de amor, sobre la ingratitud de la amada.
- **Poema 53.** Poema acéfalo, incompleto, de amor, de poca calidad.
- **Poema 54.** Es otro poema de Pedro de Padilla, incompleto. Es un diálogo de amor, una forma diferente de cantar a la amada con preguntas intencionadas que el propio autor-amado lanza de manera indirecta para engrandecer su situación.
- **Poema 55.** Soneto de amor dedicado a una dama en el que aparecen rasgos de la mujer ideal de la época.
- **Poema 95.** Juego de contraposiciones para cantar la duda del amado, muy renacentista y nada barroco.
- **Poemas 73.** Es un canto a la ausencia de la amada con una estrofa popular muy usada en la época.
- **Poema 74.** Un enamorado se queja al ausentarse de la amada, de estar lejos de ella. Muy al estilo de Garcilaso.
- **Poema 75.** De nuevo aparecen los celos, esta vez fundados, con una directa crítica al clero lascivo de la época.
- **Poema 76.** En esta ocasión son los cuernos los que hacen escribir improperios a la amada.

- **Poema 77.** Es un canto a la aurora, metáfora del día y la noche, el amor traicionero es la noche, la separación de la amada, el día.
- **Poemas 91.** En él aparecen los rasgos de hermosura que ha de tener una dama, como en alguno de los anteriores. Relación incompleta.
- **Poema 94.** Poema dedicado a la poca firmeza de las mujeres en el amor.
- **Poemas 97 y 98.** Cartas en verso, despedida de un galán de su dama.
- **Poemas 100, 101, 102, 103 y 104.** Todos ellos están basados en unos pies populares que sirven de engarce entre las estrofas del poema.
- **Poemas 108 y 111.** Son glosas de amor.
- **Poema 113.** Es una glosa de corte erótico.
- **Poema 120.** Se trata de una glosa al amor.

#### **3.1.4 *Poemas religiosos***

En este cancionero se mezclan los poemas religiosos de tradición popular con otros cultos de autores tan prestigiosos como Silvestre o Pedro de Padilla. Se repiten los temas más frecuentes en la literatura de la época: Inmaculada Concepción, Santísimo Sacramento, Navidad, vidas de santos y hombres de fe. También hay alguna muestra de poema a lo divino.

- **Poema 11.** Como algunos otros, estamos ante un poema de amor a lo divino. Alarga el poema 6, lo decora a lo barroco. Se escuda el autor en los requiebros de san Juan a la Virgen para escribir un verdadero poema de amor, tal vez escrito por un fraile que no quería que lo expulsasen. A veces simplemente los frailes con vena poética adaptaban las formas amorosas paganas para hacer poemas religiosos. Destaca el fino hilo que separa lo erótico y lo religioso.
- **Poema 12.** Poema dedicado a la Virgen, con imágenes comunes basadas en el fuego y con el debate de la Inmaculada Concepción de fondo. Disputa sonada de jesuitas y franciscanos contra dominicos por el dogma de la virginidad de María.

- **Poema 14.** Es un juego retórico compuesto probablemente para callar a un auditorio, en este caso el poeta escribe versos y versos a favor del color blanco. Nos sirve para fechar el cancionero. Tiene relación con el dogma de la Inmaculada.
- **Poema 23.** Uno de tantos poemas de santos tan frecuentes en la época y tan escasos en este cancionero. Está dedicado a san Antonio, santo muy popular en la Contrarreforma y muy propio de un franciscano, como el dedicado al Cardenal Cisneros.
- **Poema 24.** En esta ocasión se convierten en poema una serie de consejos a los novicios de la orden franciscana.
- **Poema 25.** Es un soneto a la Pasión de Cristo.
- **Poema 27.** Soneto a María Magdalena, una figura del Nuevo Testamento muy popular.
- **Poema 28 y 29.** Se trata de dos glosas en forma de sonetos a favor de la Inmaculada Concepción de María, uno de ellos incompleto, a partir de un mismo pie de cuatro versos que se repite, verso a verso, al final de cada estrofa.
- **Poemas 34, 35 (igual que 46), 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45 y 46.** Son herejías, por tanto poesía religiosa, negación de dogmas de fe en un pie que al ser glosado niega lo anterior. Juegos a lo divino.
- **Poema 47.** Una glosa a la Virgen en la que aparece de nuevo la polémica de la Inmaculada .
- **Poema 48.** Poema popular, villancico. Es lo que se conocía como un *guineo*, dedicado al nacimiento de Cristo. Poemas *de negro*, casi siempre con mezcla de castellano, portugués y lenguas africanas, que causaban risa en el auditorio de las comedias o en las plazas, al hacerse burla de la falta de dominio del idioma de esta clase marginal.
- **Poema 49.** Un villancico popular al nacimiento de Cristo.
- **Poemas 50, 51 y 52.** Son tres poemas populares dedicados al nacimiento de Cristo. El 52 es en portugués, algo muy frecuente en la época porque con él se quería homenajear al territorio recién anexionado.

- **Poema 63.** Es un complicado juego de conceptos, algo muy barroco, un poema conceptual que en el fondo incide en el ya mencionado contencioso de la Inmaculada.
- **Poemas 64, 65 y 66.** El 64 es un enigma sobre el Santísimo Sacramento, es un acertijo, un juego laudatorio de temática religiosa. Igual que los siguientes dedicados al mismo tema y a la Cruz.
- **Poema 67 y 68.** Interesantes poemas en los que dos pastores discuten sobre una cuestión teológica tan crucial como la deidad de la ostia consagrada. Es un sermón, una clase de religión, catequesis expuesta de una manera muy didáctica, una *disputatio*, pero en otra escala.
- **Poema 69.** Poema dedicado a San Francisco de Asís.
- **Poemas 70 y 71.** Canciones populares, villancicos, dedicados a la Navidad. El segundo claramente pensado para ser cantado.
- **Poema 72.** Poema barroco incompleto, canta la luz al final del túnel, la conversión de un pecador, la llamada a la penitencia. Poema culto.
- **Poema 92.** De nuevo otro poema dedicado al dogma de la Eucaristía, en forma de jeroglífico para que el pueblo lo entendiese bien.
- **Poema 93.** Canción amorosa al nombre de María, juega con la ambigüedad del nombre profano y religioso, en el fondo también tiene que ver con la popularización de la Virgen y el dogma de la Inmaculada.
- **Poemas 107, 110 y 125.** Son de nuevo herejías.
- **Poema 126 .** Poema original, pensado para el lucimiento de las habilidades creativas del poeta, capaz de loar una cosa y la contraria en dos poemas consecutivos.
- **Poema 130.** Un romance dedicado a Fray Buenaventura.

### 3.1.5 *Poemas metafísicos y poema de germanía*

Los poemas metafísicos son escasos pero muy del gusto barroco en el cancionero, afrontan el tema de la muerte y la fugacidad de la vida desde una perspectiva pesimista

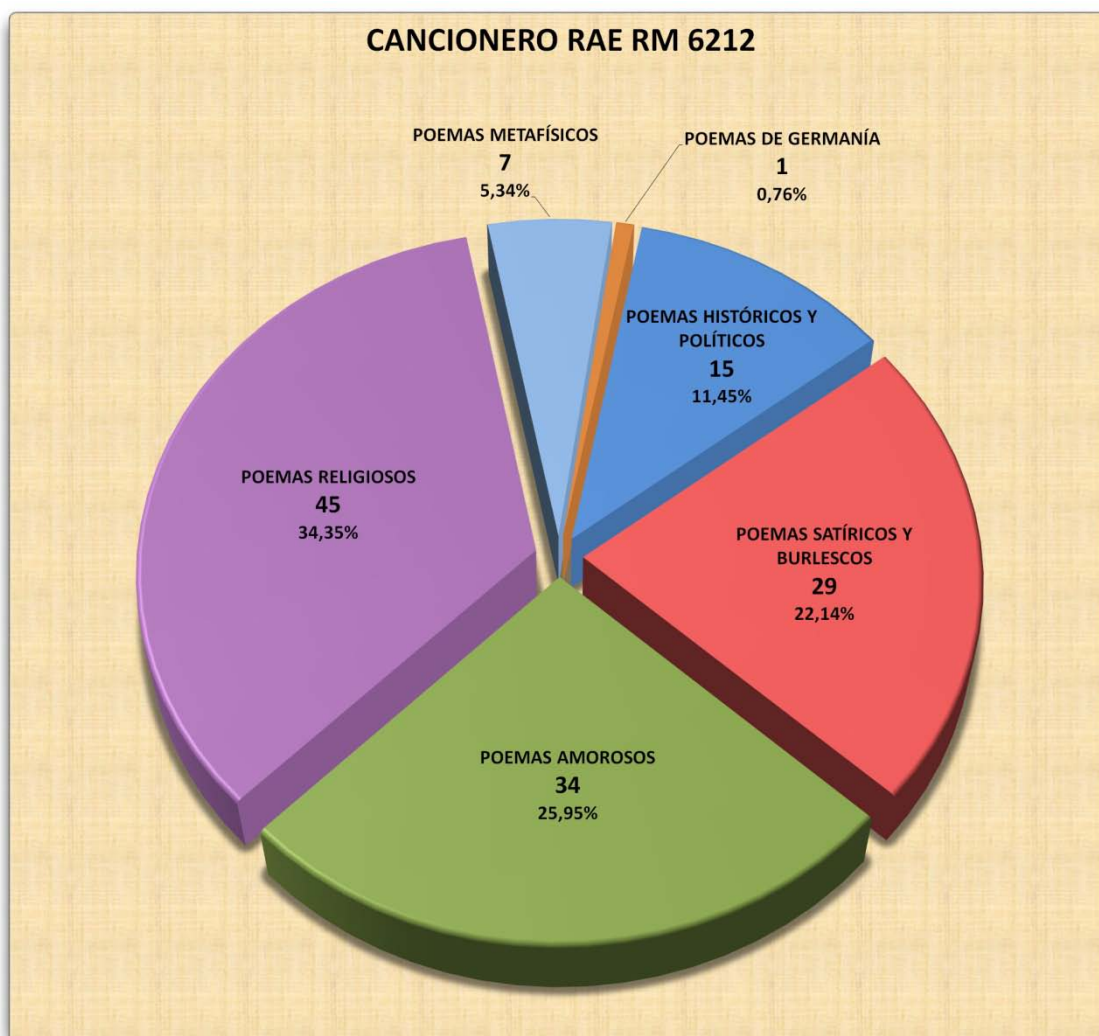


y conceptual, lo que nos ayuda a fechar el manuscrito en pleno siglo XVII, con toda probabilidad en torno a la mitad del siglo.

- **Poema 59.** Es un diálogo entre el Rey y la fama.
- **Poemas 60, 61 y 62.** Poemas sobre la muerte y la levedad de la vida.
- **Poema 78.** Soneto a la muerte , de nuevo un juego formal con palabras que se repiten en cada uno de los versos del poema.
- **Poema 96.** Es una glosa difícil de enmarcar, habla del alma, y parece servir de pie a lo que pudiera ser un poema mayor que no le sigue en el cancionero.
- **Poema 128.** Se trata de un poema extenso sobre el paso del tiempo.

En cuanto a los poemas de germanía sólo hay uno, el **poema 56**. Es un poema tabernario, popular, nada lírico, incluso blasfemo, pero muy indicativo de la cultura popular. Muestra el idioma de los bajos fondos, la *germanía*, es el pueblo más apartado el que habla, ahí está su valor. Podríamos haber incluido en este apartado el poema 1, pero hemos preferido situarle en el grupo de los históricos por la enorme información que aporta sobre acontecimientos y personajes de la época.

Teniendo en cuenta el tema que abordan, la división de los poemas del Cancionero RAE RM 6212 se ajustan al siguiente cuadro



### 3.2 *La España del RAE RM 6212*

Las sociedades no son entes estancos sino que están en continua evolución, cambian con el paso del tiempo y de los acontecimientos. La sociedad del medioevo no es igual que la renacentista, ni ésta que la barroca. Y los pensadores y escritores del XVII tienen conciencia de ello. Sirvan como ejemplo estas palabras de Suárez de Figueroa:

Fue sin duda, siglo feliz el de nuestro invictísimo emperador Carlos (s.XVI); fértil la cosecha entonces de valerosos capitanes, que no sólo con único esfuerzo, sino con incomparable prudencia y casi divino juicio, consiguieron prósperamente grandes intentos...

Todo para vergüenza de esta edad (s.XVII), en que triunfan tanto los indignos, en que los vicios privan tanto, en que las costumbres padecen tanta corrupción y en que tantos se hayan excluidos del número de buenos (...)

Para completar el retrato de su siglo, quiere equilibrar:

Florecen hoy (s.XVII) templos, sacerdotes, sacrificios. Deleita la división de grados, la distinción de sangre. Aventájase la forma de justicia y razón. Parece subieron hoy las artes al extremo de sutileza y a la mayor perfección los ingenios de los hombres, para enderezar con acierto los públicos negocios y lo más importante a la salud universal. (Suárez de Figueroa en Herrero García 1966, pág 54)

Se heredan usos y gustos de épocas anteriores, se mantienen tradiciones y costumbres pero son otros los ideales, los anhelos y las formas de manifestarlos o de llevarlos a cabo según la época.

La sociedad barroca, en la que se enmarca el cancionero RAE RM 6212, es una sociedad nueva en la que aparecen aspectos novedosos con respecto a épocas anteriores.

Como dice Maravall, en su imprescindible obra sobre el Barroco, la sociedad española que comprende los reinados de Felipe III, Felipe IV y Carlos II, es decir la práctica totalidad del siglo XVII, es distinta a las anteriores y por consiguiente necesita una cultura configuradora de los nuevos modos de comportamiento y de los “fundamentos ideológicos” de los que forman parte esencial las influencias anteriores y las influencias lejanas ya somatizadas.

La cultura barroca se extiende a las más variadas manifestaciones de la vida social y de la obra humana (...) La zona geográfica a que se extiende esa cultura abarca principalmente a todos los países de la mitad occidental de Europa, desde donde se exporta a las colonias americanas o llegan ecos a la Europa oriental. Dada la multiplicidad de elementos humanos que participan, así como de grupos con muy variadas calidades en que se desenvuelve, tenemos que acabar sosteniendo que el Barroco depende de las condiciones similares o conexas de una situación histórica y no de otros factores. (Maravall, 1996. Pág.42)

Detengámonos ahora en algunas de las señas de identidad de la sociedad española del siglo XVII que subyacen en las manifestaciones artísticas y literarias, y explican las obras con las que se componen los cancioneros.

### 3.2.1 La Contrarreforma

Sin duda uno de los fenómenos que más importancia tienen a la hora de dibujar el trazo de los resortes que movieron el espíritu de la sociedad del XVII y que nos ayudará a comprender el alma de nuestro cancionero RAE RM 6212, es lo que se conoce como Contrarreforma. Nos referimos a la reforma que el poder civil de acuerdo con la Iglesia, lleva a cabo a finales del siglo XVI y durante el XVII para frenar la relajación de costumbres y usos religiosos en la sociedad civil y religiosa, que caracterizó a la centuria anterior, y al mismo tiempo para combatir los cada vez más afianzados postulados protestantes en Europa.

Pero no sólo eso. Entre los pensadores hispánicos del XVII se impuso, casi a la fuerza, una concepción alegórica del mundo en la que el individuo no tenía capacidad de transformación porque ésta emanaba de Dios, de ahí el sentimiento trágico del hombre barroco y el continuo desengaño en el que se debate acentuado a partir de la derrota de la Armada Invecible, que tantas dudas causó a Felipe II. Y de ahí también que en España se articule un visceral rechazo a las teorías cartesianas que dan prioridad al individuo frente a la divinidad. El *cogito ergo sum* del pensador francés fue sustituido, en acertada fórmula acuñada por Fernando Roger de la Flor y tomada de un emblema de Juan de Borja, por la advertencia *hominem te esse cogita*, “piensa que eres hombre”... y como tal un ser débil que vive en una amenaza constante y cuyos avances en el conocimiento no dejan de ser relativos frente a una esfera trascendente y eterna como es la emanada de Dios.

La Contrarreforma llega, a partir del Concilio de Trento, a todos los ámbitos del pensamiento y del comportamiento y lleva también aparejada, en la esfera política el endurecimiento de la Inquisición, la expansión de la Compañía de Jesús y la fortaleza

del papado. Pero hay que tener en cuenta que esta reforma es consecuencia de las transformaciones profundas que tienen lugar en la conciencia y la sensibilidad de los hombres del XVII y que van ligadas a causas múltiples y no sólo religiosas: culturales, políticas, sociales, económicas, geográficas y técnicas, en cuya cadena la Contrarreforma sería sólo un eslabón.

Tanto la Iglesia como la Monarquía tienen necesidad de atraerse a sectores de opinión y para ello usan en ocasiones de aspectos extrarracionales e incluso mágicos, que cuentan con la fidelidad de la mente barroca y que se acompañan de un sofisticado mecanismo de elaboración. Muy al contrario que el hombre medieval, el hombre barroco es un hombre más informado y más preparado y no consume cualquier producto, de ahí lo complicado de los artificios mecánicos y sociológicos que se ponen en marcha para ganar su atención. Esta relación del poder político y religioso con la masa, aunque sea con fines manipuladores, explica las características de la cultura del XVII. La Monarquía y la Iglesia católica (más que la religión) hacen tándem y propician una cultura para que sea consumida por el pueblo, que favorezca y consolide el Imperio hispánico. Es algo general en toda Europa, aunque en ese empeño España juega un papel primordial como primera potencia.

“Por Dios hacia el Imperio” podría ser la fórmula del Imperio español, en acertada propuesta de Gustavo Bueno (1999) que ve en su condición de católico, la universalidad del Imperio español desde Carlos V al siglo XVIII. Pero Bueno, al contrario que muchos de los historiadores asegura que la universalidad del Imperio nunca se confundió en España, “ya desde los tiempos del Cid”, con las pretensiones de la Iglesia católica. El dogma católico, tal y como se formuló en el concilio de Trento, origen de la Contrarreforma, equivalía para el Imperio de Felipe II “a lo que la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948 representa hoy para los estados modernos: la trama normativa fundamental a partir de la cual puede empezar a ponerse en ejecución la política efectiva”. De tal manera que para Bueno, Trento puede interpretarse como una operación al servicio del Rey y no al revés, como sostienen la mayoría de los intérpretes de este periodo de nuestra historia. Felipe II, y después sus

descendientes, no aplicarían en su política imperial, dentro y fuera de la Península, la doctrina católica romana sino que utilizaron el concilio como un útil efficacísimo para llevar a cabo sus pretensiones políticas. De ahí que, sostiene Gustavo Bueno, en contra del carácter depredador que tienen otros imperios como el inglés o el holandés, el español no tenía como fines principales la colonización y la expropiación, sino la liberación de los hombres. Otra cosa es que actitudes concretas de servidores de la monarquía en distintos lugares del imperio hayan ayudado e incluso motivado la leyenda negra de nuestra época imperial.

### **3.2.2 *Una sociedad en crisis***

Los procesos de cambio y evolución de cualquier sociedad no son automáticos. Entre la sociedad tradicional surgida de la Edad Media y la industrial del XIX hay un periodo en el que la sociedad, olvidándose de los postulados tradicionales, favorece la concentración de mano de obra y la división del trabajo del mundo moderno, aspectos estos que según varios estudiosos empiezan a vislumbrarse ya en el XVII, una época en la que económicamente han cambiado pocas cosas en lo relativo a los modos de producción, pero en la que socialmente sí pueden verse cambios de mayor entidad.

Es una sociedad en la que cunde el anonimato. Los lazos de vecindad, de parentesco, de amistad, no desaparecen, claro está, pero palidecen (sobre todo en las ciudades) (...) Las relaciones presentan en amplia medida carácter de contrato: en las casas (alquiler), en los jornales (salario), en la vestimenta (compraventa), etc... y se dan en proporción considerable los desplazamientos de lugar. Aparecen nexos sociales que no son interindividuales, que no son entre conocidos y eso altera los modos de comportamiento: una masa de gentes que se saben desconocidas unas para otras se conduce de una manera muy diferente a un grupo de individuos que saben pueden ser fácilmente identificados. Pues bien, socialmente esto es ya una sociedad masiva y en su seno se produce esa despersonalización que convierte al hombre en una unidad de mano de obra, dentro de un sistema anónimo y mecánico de producción. (Maravall 1996. Págs.50-51)

Maravall nos dibuja algunos trazos de esta nueva sociedad barroca en la que adivinamos marcados tintes modernos. Pero si hay otra característica que define el comportamiento de la sociedad del XVII es que vive en continua respuesta a una dura y difícil crisis económica primero, y social después, que comienza en torno a 1590 y se extiende hasta pasado el año 1660.

Hasta tal punto influye esa circunstancia que muchos estudiosos la consideran esencial para entender la época barroca y el extraordinario desarrollo de las manifestaciones artísticas.

Es esta combinación paradójica de energía simbólica y depresión tecnológica, militar y financiera la que en buena parte distingue al país en su “era barroca”; a la Península misma, la cual, demediada progresivamente en su cuerpo territorial, crece en cuanto “espacio metafísico” y dominio y reino inmatérico de la metáfora. (Roger de la Flor, 2002, pág.26)

Para Roger de la Flor, la crisis “y por lo tanto una retracción de los mecanismos civiles del país” habría dado lugar a una “superproducción” del discurso simbólico y a una “hiperdimensionalización” de la obra de arte, del bien cultural.

Estamos con A. Castro en que la virtualidad española, lo específico, si se quiere, de un genio o *alma* española (pero nosotros preferimos decir de un sistema de representaciones que en virtud de una *coiné* lingüística unifica dos continentes, dos mundos extraños y refractarios entre sí, consistirá en haber reinvertido el *caos axiológico*, la pobreza y el enfrentamiento estamental, racial, religioso y sexual, acaecido en la edad conflictiva, en una escritura, en un arte que ve el mundo asimismo como caos, como fatalidad y desorden irreparables. ( Roger de la Flor, 2002, págs. 27 y 28)

No debemos olvidar que a medida que avanza el siglo XVII se hace cada vez más evidente la crisis del Imperio en la que influyen numeroso factores como son la propia estructura interna de un macro Estado cuyos territorios ultramarinos empiezan a madurar por sí mismos y pretenden caminar por sí mismos; el agotamiento de la economía que mantiene muchos frentes abiertos, todos ellos muy costosos y el propio agotamiento de la sociedad que ya ha perdido la ilusión.

Gustavo Bueno (1999) aporta también una reflexión poco divulgada que incide en que los planes y programas imperiales no pudieron mantenerse a la altura y ritmo debidos, no sólo por los aspectos antes citados, sino también por culpa del acoso de los “imperios depredadores” europeos, sobre todo del inglés y el holandés, y recuerda para ello los versos de Quevedo: “ Y es más fácil, ¡Oh España!, en muchos modos/ que lo que a todos los quitaste sola/ te puedan a ti sola quitar todos”.

La política seguida por los dos validos españoles más populares de los primeros años del XVII, Lerma y Olivares, estuvo encaminada a conservar la condición de primera potencia de España, “el problema es que no había recursos para mantener tanto objetivo”, asegura Bueno. Las guerras necesarias para el intento obligaron a aumentar la presión fiscal sobre los españoles y les impedían salir adelante. La pretensión de los tercios españoles no fue una mera “aventura idealista” inspirada por un espíritu apostólico frente a los herejes holandeses, sino la de frenar el imperialismo “depredador” holandés “que en plena expansión obstaculiza el comercio español con las Indias Orientales y Occidentales”(Bueno 1999)

Lo cierto y verdad es que la crisis de la primera mitad del XVII está presente en el día a día de cada español y alimenta los más variados campos de la sociedad.

Las numerosas y violentas tensiones que se viven en esta época trastornan el orden de las cosas y de la sociedad misma y obligan a que los individuos reaccionen unas veces restaurando el orden amenazado y otras cayendo en el desencanto y la desilusión que impregnan las manifestaciones culturales. Son varios los autores que aseguran que el Barroco parte de una conciencia del mal y del dolor y la expresa casi siempre de una manera simbólica, en la que lo trágico está detrás.

Esta crisis social barroca que va más allá de la crisis económica, que suele ser un mero desencadenante, se vio acrecentada en numerosas ocasiones y de manera continuada por el mal gobierno. El descuido de los gobernantes hizo que el ánimo de la gente decayese aún más.

En el cancionero de Sebastián de Horozco (Labrador 2010) se recogen varias poesías que se hacen eco de este malestar, de esta España en crisis donde “toda la tierra está seca”.



El poeta se detiene en las necesidades reales de la gente: “no sé si por mal gobierno/ hay gran falta aqueste invierno/ de leña y más de carbón” y continúa detallando:

No hay un grano de cebada  
cogiéndose más que tierra;  
mas por más que fuera, es nada  
para tanta rocinada  
como en la corte se encierra.  
Todo va por sus cabales,  
aves, pescados y frutas;  
éstas y otras cosas tales  
van a peso de reales:  
solamente sobran putas.

De éstas hay tantas a hecho,  
que aunque acá buen cobro había,  
ha la corte tantas hecho  
que como sienten provecho  
hay muy grande putería.  
Va la cosa tan corruta  
y hay tanta disolución,  
que la menos disoluta  
no se escapa de ser puta  
de obra, o de corazón. (Cancionero de Sebastián de Orozco, Labrador 2010, pág. 47)

José Antonio Maravall resume los aspectos que fijan la crisis social barroca en la alteración de los valores y de los modos de comportamiento congruentes con ellos (amor, honor, riqueza, herencia) que son cuestionados, lo que da lugar a alteraciones en el proceso de integración humana (pobres, desprovistos de linaje, soldados tullidos, licenciados, etc.). Este hecho causa efectos de malestar y disconformidad y altera al mismo tiempo la relación entre los individuos, del tipo que sean, con el resto. Aparecen así grupos nuevos y los ya existentes sufren cambios en su papel social. Si los elementos que forman estos grupos no cumplen su papel, incluso tienen una conducta desviada,

crean malestar y en ocasiones son criticados sin más, a través de los medios de comunicación de la época o en otras se producen levantamientos y protestas sociales, que a veces desembocan en revueltas y levantamientos.

Antes de que acabe el siglo XVI y desde luego hasta las últimas décadas del XVII (...) nos hallamos con que los países del Occidente europeo se enfrentan a una honda crisis social (...) Seguramente la recesión y penuria en lo económico se imponen desde finales del siglo XVI, el desconcierto y malestar que crean los repetidos conflictos entre estados, la confusión moral que deriva de todo un precedente periodo de expansión, los injustificables comportamientos eclesiásticos y las críticas que promueven (...) Estos y otros muchos hechos de semejante condición golpearon sobre unas conciencias a las que el movimiento de la época anterior había despertado y había hecho más eficazmente impresionables. (Maravall 1996, pág.69)

### ***3.2.3 La monarquía y la nobleza***

Este bullir de fuerzas dispersadoras que amenazan con descomponer el sistema tradicional da origen a un efecto contrario, a una extensa operación social de contención lanzada desde el poder, que tiene como instrumento eficaz el absolutismo monárquico. Bajo su abanico se ampara un complejo entramado piramidal de intereses señoriales restaurados que caracteriza a la sociedad del XVII, en el que la propiedad de la tierra vuelve a ser la base del sistema.

La diferencia de este sistema con el feudal-medieval es que ahora hay una monarquía por encima de los señores. Aparece una nueva noción jurídico-política: la soberanía, según la cual los señores son creados, titulados e investidos por los reyes; y su jurisdicción y derechos dependen de ellos, lo cual está lejos de la concepción señor-vasallo del medioevo. Además, se añaden otras capas sociales, fruto de la nueva realidad urbana y de la expansión del comercio. Clases, eso sí, de las que podía surgir la amenaza disolvente y a las que hay que controlar, incorporándolas a la conservación del orden, integrándolas en el sistema.

Así, bajo el amparo absoluto de la monarquía, durante el Barroco, la inadaptada nobleza es la que rige los designios del país. Una nobleza obsoleta, empeñada en

acumular riquezas y con pocos proyectos más, ni siquiera la guerra, y que es incapaz de buscar el enriquecimiento por medios propiamente económicos según la economía mercantil moderna. Una nobleza dispuesta a cerrar el paso a quienes pudieran amenazar sus privilegios. Esta clase aristocrática establece manipulaciones monopolísticas sobre el precio de la tierra o el precio de los cereales, provocando su baja o su alta, según tenga o no que vender el pequeño productor, para acabar arruinándole, comprando entonces sus tierras y, para completar un círculo vicioso, acaba arrendándoselas a quien se las ha comprado para obtener un mayor beneficio.

Este comportamiento ocasiona el hundimiento de los que no tienen resistencia y favorece la compra de los que tienen dinero. En las primeras desamortizaciones son los ricos los que compran el terreno de los comunes para luego arrendar a los pobres a precios muy altos. Todo ello trajo consigo la ruina de los pequeños propietarios, el abandono del campo y la continua entrada en la ciudad de masas de menesterosos dispuestos a la subversión.

Estamos tan hartos ya  
de lidiar con esta corte,  
que no sé yo quién podrá  
contaros cómo nos va  
sin que la vida se acorte.

Esperamos cada día  
cuándo se nos tiene de ir,  
que según la carestía,  
si la corte aquí porfía

nos hemos de consumir. (Cancionero de Sebastián de Horozco, Labrador 2010, pag. 46)

El pueblo está harto del comportamiento de la nobleza y, lo peor, es conocedor de que esta actitud es consentida por la monarquía, lo que causa desamparo. Los reyes dan y quitan poder a los nobles en esta nueva sociedad. Los monarcas saben que una manera de evitar problemas es tener a sus vasallos beneficiados “para que no deseen mudar señor ni fortuna”, como escribe el panegirista Almansa y Mendoza. Así privilegian cada

vez más a los distinguidos, a los nobles, para sustentar juntos el orden. Esta actitud hace que se debilite la burguesía, hasta el punto de que prácticamente sea inexistente y nada peligrosa por débil. Hay historiadores que hablan incluso de derrota de la burguesía en el siglo XVII, aunque realmente no llegó ni a competir, estaba derrotada de antemano.

La nobleza juega así un importante papel en la sociedad barroca, sobre todo en la reorganización y mantenimiento de la monarquía, influyendo en las decisiones del Estado y formando parte de los órganos de gobierno. En este orden social perfectamente trazado, la cultura juega un papel muy importante. La mayoría del arte barroco deja patente la sumisión del individuo a ese orden y el castigo a todo aquel que se salga de él, aunque éste sea un noble.

El repertorio de medios de que se sirve la monarquía barroca para lograr imponerse sobre la tensión de fuerzas adversas es muy grande, y en ello y en la novedad de algunos de esos medios se reconoce lo propio de la cultura que estudiamos. Desde la constricción física, apoyada en la fuerza militar, *ultima ratio* de la supremacía política, hasta resortes psicológicos que actúan sobre la conciencia y crean en ella un ánimo reprimido (...) Con motivo de haberse producido en Madrid actos sacrílegos en diferentes fechas y hasta dos en un mismo día, se tomaron medidas represivas y purgativas, consistentes en suprimir durante ocho días las comedias e imponer la abstención sexual: “ni hubo mujeres públicas”. (Maravall 1996, pág. 92)

La cultura del Barroco es cada vez más una cultura de Corte que se explica por la pretensión de alcanzar eficacia en la acción ideológica mediante la acción de la autoridad. Entendiéndose Corte como centro administrativo y social de manifestación de un poder soberano. Un poder absoluto que se ha difundido por todo el cuerpo social y está presente en todas partes y en todas las manifestaciones de autoridad. Es más, el arte y la literatura del Barroco están siempre bajo la influencia, o incluso bajo el mandato, de los gobernantes que otorgan subvenciones y dirigen hacia un cierto gusto la demanda de obras, incluso promueven o prohíben otras, control que en cierto modo ejerce también la disciplina de la Iglesia, fruto de esa connivencia antes mencionada.

Iglesia y Corte emplean el espectáculo, la capacidad de crear una representación espectacular como demostración del poder. Como asegura De la Flor, los aparatos de conmemoración no dejan de ser en el Barroco signos de instrucción.

El poder genera imágenes de sí; el poder se expresa en acontecimientos; el poder, los poderes se ejercen de un modo teatral en un espacio sometido enteramente al control. Él detenta la organización general de las apariencias, El poder, en efecto, son , sobre todo, sus *metáforas*, y la fiesta es un discurso metafórico continuado (...) Podríamos llegar a firmar que el poder no tiene existencia ni efectividad alguna fuera de su representación exhibitoria, de su postración en un aparato, en una “máquina insigne” (Cervantes). (Roger de la Flor 2002, pág. 162).

La fiesta barroca se convierte asimismo en aglutinante de la concurrencia artística, como asegura De Cózar (1991). En ella confluyen pintura, literatura, escultura, arquitectura, y el poder usa el arte como herramienta para congregar al pueblo y trasladar su mensaje.

### ***3.2.4 Una sociedad conflictiva***

Ya hemos dicho que los españoles del XVII, a diferencia de los españoles del siglo XVI, viven sacudidos por una grave crisis, lo que se traduce en un estado de inquietud y en una inestabilidad a los que se añade una conciencia de irremediable decadencia, de ahí que temas como la fortuna, la mudanza vital, la fugacidad o la caducidad sean recurrentes en las manifestaciones artísticas y en las obras de pensamiento.

Ese estado de descontento presente en el arte se trasluce también en las protestas y en los conflictos sociales que fueron abundantes y que algunas veces llegaron a la violencia armada. Otras se quedaron en manifestaciones de protesta pública de ciudadanos como en las Cortes de Madrid de 1588 a 1593 o la de 1618, y las más de las veces formaron parte de pasquines y demás medios impresos contra los gobernantes.

Tensiones sociales y protestas las hubo de todo tipo y afectaban a la relación entre nobles y pecheros, ricos y pobres, cristianos viejos y conversos, creyentes y no creyentes, jóvenes y viejos, el gobierno central contra las periferias... y se traslucían en

motines, alborotos e incluso rebeliones en todo el territorio nacional. “En Toledo hubo el otro día un grande alboroto. Juntóse muchísima gente común, como tejedores y otros, diciendo querían matar a los del gobierno de la ciudad porque no hallaban pan”, aparece en una carta de jesuitas recogida por Maravall (1996). Barrionuevo en sus *Avisos* dice que en Palma del Río se levantó el pueblo y mató al juez Real. En Málaga tuvo que salir huyendo el corregidor y en Bari fueron degollados quienes acaparaban el pan.

En otras ocasiones, este tipo de revueltas devienen con el paso de los días en sublevaciones, algunas de carácter separatista (Nápoles, Cataluña o Portugal) y otras en conspiraciones como las de Aragón y Andalucía. La sociedad del XVII es una sociedad conflictiva en la que los individuos forman grupos e intentan hacer valer sus derechos y peticiones ante el poder a través de la protesta y, en ocasiones, de la fuerza.

### ***3.2.5 La política sale a la calle***

Otro aspecto que, en relación con el siglo anterior, caracteriza a la sociedad barroca es que la gente común, el pueblo, habla de política. Algo que hasta entonces era sólo propio de conversaciones de altos burócratas, letrados o caballeros, ahora se democratiza y generaliza. La gente habla públicamente de la cosa pública y se cree capacitada para hacerlo, incluso se convierte en un entretenimiento, como lo es en la actualidad. En esas conversaciones, algunas de ellas conservadas por escrito, se deja ver claramente lo desafecta a la monarquía que empieza a ser la sociedad barroca. A nadie extraña que, esa opinión pública, contraria cada vez más al poder establecido por sus excesos, sea un claro objeto de deseo de los poderosos, que quieren controlar lo que pudiera convertirse, si coinciden varias opiniones, en una corriente peligrosa. “El mundo está gobernado por la opinión” se recoge en una obra inglesa de 1650. A la opinión, en España, los escritores políticos del Barroco le atribuían una importancia enorme, así como los moralistas y costumbristas, porque estaban convencidos de que influía enormemente en la esfera política y social, y no les faltaba razón.

La construcción de clases populares integradas en la ciudad de manera heterogénea por jornaleros, artesanos, pequeños propietarios, rentistas, profesionales como médicos o abogados, incluso frailes y militares facilitaba la opinión. Todos opinaban, hasta el punto de que cuando esa opinión sobre un tema concreto empieza a ser cada vez más unánime, los dirigentes se ven obligados a ceder y dar satisfacción a la mayoría ahorcando a algún ministro como Rodrigo Calderón, o montando una eficaz cadena de propaganda para cambiar el rumbo de la opinión pública, como en el caso de la muerte del conde de Villamediana.

### ***3.2.6 La socialización de la cultura. El kitsch***

Todo sistema cultural no deja de ser un instrumento de integración y en cierto modo una herramienta para dominar las tensiones internas que amenazan a la sociedad. En este sentido la cultura barroca es una cultura para reducir no sólo la inquietud religiosa sino toda la inseguridad producida por los cambios que se suceden en Occidente en el siglo XVII.

Uno de esos cambios importantes en esta nueva sociedad barroca es, ya lo hemos señalado el producido por la concentración de población en las ciudades. Tienen lugar en esta época una serie de alteraciones demográficas acompañadas de cambios en las relaciones de los grupos entre sí, cambios en las costumbres, en las creencias y en los modos de vida, que produjeron obligatoriamente cambios culturales.

Los campesinos que se establecieron en las ciudades como proletariado y pequeña burguesía aprendieron a leer y a escribir para ser más eficientes, pero no conquistaron el tiempo libre y los recursos necesarios para obtener las ventajas de la cultura tradicional de la ciudad. Sin embargo habían perdido el gusto por la cultura popular, cuyo fondo era el campo y habían descubierto al mismo tiempo una capacidad para aburrirse, por eso las nuevas masas urbanas empezaron a ejercer presiones sobre la sociedad para obtener un género de cultura idóneo al consumo. Para satisfacer la demanda del nuevo mercado, se descubrió un nuevo tipo de mercancía: el sucedáneo de la cultura, el *kitsch*. (Maravall 1980, pág. 182)

Estas palabras que recoge José Antonio Maravall fueron escritas por C. Greenberg en 1939 en un artículo titulado *Vanguardia y kitsch* en el que asegura que las exigencias de una nueva situación social en el Barroco dio lugar a una cultura (arte, literatura, juegos sociales, etc..) que se basa en las nuevas relaciones de mercado y de posición de la población consumidora, y necesita de nuevos productos comerciales de todo tipo, incluidos los culturales. Productos que en el caso de la literatura se ven favorecidos por el abaratamiento de los costes de impresión.

En el Barroco son muy numerosos los productos que en cada una de las modalidades artísticas se elaboran porque la demanda es mucha y variada. Las condiciones son pues las idóneas para que junto a una literatura elitista, hermética y canonizada, en palabras de Bárbara Pregelj (1999) se produzca otra popular, masiva y no canonizada, que en ocasiones podría identificarse con ese tipo de literatura que “por razones estéticas, funcionales o masivas ha sido devaluada”, o sea el *kitsch*.

Una cultura vulgar, caracterizada por el establecimiento de tipos, con repetición estandarizada de géneros, presentando una tendencia al conservadurismo social y respondiendo a un consumo manipulado. (Maravall 1980)

Dentro de esta cultura *kitsch* encajan perfectamente las comedias, que por cientos se representaban cada año en los corrales y en los teatros de los pueblos y ciudades españolas, y aquellos volúmenes de poesías varias o cancioneros que, como el RAE RM 6212 que nos ocupa, está formado por un ramillete de poemas de muy variada temática en el que predominan obras de baja calidad que abordan aquellos temas sobre los que se hablaba en los foros y mentideros de la época. La pluralidad de mensajes, de sistemas de representación, divulgación, de maneras de entender un mismo suceso... están presentes en los cancioneros, verdadero mosaico variopinto de la realidad. En el XVII no había medios de comunicación de masas, tal y como ahora los entendemos, no había radio ni televisión, pero las representaciones teatrales, los pliegos, los romances, jugaban ese papel y por consiguiente eran medios de comunicación muy golosos para los poderes fácticos.



Es fácil comprender que tales medios (pintura a granel, libros, canciones, libelos, carteles, representaciones teatrales...), en su naturaleza y posibilidades de influir, estén siempre, ayer como hoy, en relativa dependencia de la estructura de la propiedad y de las formas de gestión de la misma (...) El hecho de que los libros se envíen a carretadas desde Lyon y otras ciudades europeas en verdaderas recuas, como hiperbólicamente dice Saavedra Fajardo, revela un hacinamiento de población y una industria cultural a su servicio. (Maravall 1996, págs. 184-185)

Un dato más, en el siglo XVII es cuando se fabrican por primera vez modelos de productos ya hechos, las ciudades barrocas conocen las tiendas de prendas de vestir confeccionadas que eran vendidas por los roperos. Lope presenta en una de sus novelas a un caballero que compra a sus criados vestidos en “aquella calle milagrosa donde sin tomar medida visten a tantos”, había nacido el *pret a porter*.

En la segunda mitad del XVII hay pues un importante número de personas que demandan cultura, petición que es satisfecha con producción masiva de productos culturales. Es más, un mismo autor, por ejemplo Lope de Vega, era capaz de producir obras excelsas y subproductos de baja calidad dirigidos sobre todo a una clase media que sabía ya leer y escribir y practicaba una cierta actividad cultural porque en su modo de vida había margen para el ocio. El vulgo pagaba y por tanto exigía aquel producto que le gustaba. Este detalle es una novedad en el siglo XVII, con respecto a épocas anteriores, que afectó no sólo a la comedia sino a todo el sistema de la literatura, autores y obras, que poco a poco fueron convirtiéndose en objeto de pura mercancía. Este proceso que se inicia en la literatura española del siglo XVII es fácil de observar por lo menos en tres géneros literarios: poesía, teatro y novela. (Peregij 1999).

Maravall sostiene que esa masiva producción *kitsch* fue una de las causas de que durante decenas de años se identificara popularmente el estilo barroco con un estilo de mal gusto. Esta aseveración no es justa si se estudia el fenómeno en toda su magnitud, pero algo hay de cierto, el *kitsch* se caracteriza por imitar con “material y herramientas” inferiores un modelo de mayor calidad. Es evidente que las obras maestras de la literatura barroca van acompañadas de infinidad de obras mediocres que tratan de

imitar en algún aspecto o en su totalidad al modelo (un claro ejemplo son las poesías a lo divino que analizaremos más adelante y de las que ya hemos hablado), o incluso dentro de una misma obra de primer nivel, hay aspectos que bien pudiéramos calificar como propios del *kitsch*.

No hay que olvidar que todo aquel que produce cultura *kitsch* busca tocar la fibra sensible del espectador, emocionar, alcanzar los sentimientos para obtener la respuesta deseada. El que crea este producto defiende unos intereses. En cierto modo se manipulan las opiniones que vierte la obra al servicio de determinados fines. Como asegura Ludwig Giesz en su obra *Fenomenología del kitsch* (1960), quienes producen hoy el *kitsch* no son mentes ingenuas, sino astutos sicólogos de masas, como sin duda lo fueron los hombres del XVII.

Las organizaciones de las grandes empresas cinematográficas, de radiodifusión, de revistas ilustradas, etc.. económicamente poderosas y con un objetivo determinado, no sienten realmente ningún gusto por el *kitsch* e incluso fomentan con espíritu de mecenas lo que ellos consideran arte. Pero se dedican al negocio de la producción de *kitsch*. Tanto los compositores y letristas de música ligera, como los guionistas, editores y autores de literatura de consumo, grafistas, fotógrafos y expertos en radiodifusión, trabajan de forma más o menos cínica, premeditada, técnica y psicológicamente desapasionada, rutinaria. A diferencia de la masa, ellos saben que el *kitsch* no es arte. (Giesz 1960, págs. 94-95)

Aunque con otras herramientas y otros medios a su alcance, los productores de *kitsch* del XVII tienen la misma actitud y obedecen a los mismos intereses que los del siglo XXI. Utilizan los resortes del *kitsch*, como acertadamente apunta Maravall, para configurar tipos, formar mentalidades y agrupar masas ideológicamente.

Así se tendrán individuos extrarracionalmente fundidos en sus opiniones, al servicio de la organización social, política y económica de la época; esto es, de los intereses de la monarquía y del grupo de los señores. Aplaudir a Lope en su *Fuenteovejuna* era estar junto a la monarquía, con sus vasallos, sus libres y pecheros. Aplaudir a Quevedo era también lo mismo, aunque pudiera surgir el caso de una discrepancia, mayor o menor, entre los que formaban el grupo dirigente. (...) No porque se propusiera en el texto o en el lienzo o en el escenario la adhesión a un sistema, sino porque se ayudaba la mentalidad que habría de servir a ello de base. La industria cultural del XVII, los miles y miles de cuadros y de sonetos, de obras

teatrales, pero también de prendas de vestir, de libelos y pasquines (con los que se formaban los cancioneros), de modos y ocasiones de conversar, pasear, distraerse, etc., planta su manipulación desde los centros en que se imponía el gusto. (Maravall 1996, pág. 198)

Si había que mandar mensajes, la reiteración era una herramienta imprescindible en los diferentes lenguajes comunicativos, pero también, el sentimentalismo, la pasión, o las soluciones fáciles conocidas si se pretende hacer partícipe al receptor, incluso la pobreza literaria, es decir, el sustento de lo que conocemos como *kitsch*.

Los cancioneros, que como el que nos ocupa, son fruto de un coleccionista de poemas que pica de flor en flor y tan pronto recoge un poema de Cervantes presente en las grandes antologías de la época (en pliegos de cordel y cancioneros de venta al público se usaba el nombre de los poetas famosos como reclamo para incitar a la venta) como una cancioncilla de patio de colegio. Es un fruto más de ese afán por consumir cultura, y a la vez de esa necesidad por recoger en un mismo volumen todo aquello que se identifica con su manera de pensar y de ver el mundo. Aspira, en definitiva, a completar una obra que aunque nada creativa, según los cánones actuales, sí lo es bajo el prisma del XVII. En ese cajón de sastre cabe de todo, la mayoría de las veces decenas de obrillas *kitsch* que de alguna manera hacen que los propios cancioneros formen parte de esa subcultura, que al ser editada es capaz de llegar al rincón más recóndito de las ciudades españolas, y que cuando no lo es, como es el caso del RAE RM 6212, es de consumo particular y la mayoría de las veces compartido con un círculo cercano en las reuniones familiares o en las fiestas. Un círculo perteneciente a una misma clase y con una misma ideología, y por consiguiente con unos mismos gustos, que aplaudiría con placer cada una de las ocurrencias del poeta de turno, por muy burdas que fueran éstas, o tal vez por ello. De ahí que un análisis en profundidad de cualquier cancionero nos sirve para identificar a un grupo social y por ende a su autor, aunque desconozcamos su nombre.



## 4. UN IMPERIO ROMPIDO

En el capítulo anterior hacíamos una división de los diferentes poemas del cancionero RAE RM 6212, fundada principalmente en los contenidos. Como toda clasificación posterior a la creación, y ajena a lo que pensaba el recopilador, se trata de una división ficticia, destinada más a facilitar el trabajo analítico que a reflejar la intención creadora. Hay poemas que perfectamente podían estar encuadrados dentro del apartado religioso e histórico a la vez, como el poema 22, por ejemplo, dedicado al Cardenal Cisneros. Priorizando la claridad expositiva de los postulados de este trabajo, se optó por aquella división.

Al entrar ahora en el análisis del corpus poemático del cancionero, como instrumento de comunicación de una época determinada, hemos optado por unificar cuatro de los apartados mencionados arriba (histórico-políticos, satíricos, de germanía y metafísicos) en un solo capítulo, al que hemos llamado “Un imperio *rompido*”, en referencia a la situación social, política y económica que marcó la vida de los españoles coetáneos a la recopilación de este cancionero, con el fin de facilitar la comprensión de sus aspectos comunicativos.

Nos resulta muy difícil eludir aquellos poemas que plantean cuestiones metafísicas al hablar de los versos dedicados a la muerte de Felipe II, acontecimiento histórico que estuvo presente en la sociedad española durante más de un siglo. Como también resulta poco conveniente no incluir en este mosaico general del siglo XVII el único poema que podíamos definir como “de germanía” el 56, junto al poema 1, que narra la vida de un marginado social, a la par que analiza los diferentes acontecimientos históricos que fueron sucediendo a lo largo de su vida, todo ello empleando términos propios de la jerga de los delincuentes.

## 4.1 *Poesía de reyes*

Los poemas del cancionero RAE RM 6212 que se ocupan de temas históricos y políticos no son numerosos pero sí muy potentes, comunicativamente hablando. Nos sirven para hacernos una idea, con la perspectiva de 400 años, de la consideración popular que tenían algunos personajes. Quiénes eran los héroes y quiénes los villanos en la sociedad del XVII, qué acontecimientos históricos formaban parte de la iconografía popular o qué opinión tenían los españoles de la monarquía o de la clase política.

Uno de los temas omnipresentes en todos los cancioneros, y por supuesto en el que nos ocupa, es la monarquía. El Rey, como vértice final de la pirámide del poder y todo aquello que le envolvía, despertaba verdadero interés informativo, e incluso algo más, entre los españoles del Barroco. En los *Avisos* de Jerónimo de Barrionuevo, uno de los noticieros de la época, más de la mitad de las reseñas recogidas tratan de lo que pasaba en la Corte y en el palacio real.

Dícese ha mandado Su Majestad que los casados no galanteen en Palacio, sino solamente para tomar estado. (Barrionuevo, Madrid 1996, 260v, pág.62)

Como ahora, todo lo que sucedía en torno a los reyes, príncipes e infantas interesaba. Despertaban el interés de todo el abanico social, tanto las informaciones con un tinte “rosa” como la anterior, como las decisiones de Estado o el trabajo diario de los monarcas en la acción política. Como hoy, se les exigía, con benevolencia, ecuanimidad y honestidad.

Resulta sorprendente comprobar cómo una sociedad que asistía a la descomposición de todo un Imperio, en parte debido a la ineptitud de sus monarcas, salvaba, en la mayoría de los escritos, la cara por ellos. No es fácil encontrar composiciones satíricas contra los reyes y mucho menos que sean demoledoras contra su persona o su gestión, no ya en este cancionero, que no las hay, sino en cualquiera de los fechados en la primera mitad del siglo XVII. Por el contrario, la clase política, la corte y los burócratas, en aquella

época amparados por la realeza, sí son centro de críticas y ataques en muchos casos furibundos.

En el XVII, el Rey estaba en la cúpula de la bóveda de un orden social establecido y admitido, era su garante y había que protegerle. Eso sí, cuando su actitud fuese excesivamente complaciente con los excesos de sus validos o de los miembros de la Corte, incluso en sus comportamientos sociales, esos ataques sí se plasmaron negro sobre blanco para pedir la reacción regia, sobre todo para no permitir que esas actitudes, fuera de norma, acabasen con el propio sistema.

Jerónimo de Barrionuevo en sus *Avisos* recoge algunos de esos someros “toques de atención”:

Sábado 23 (1656). Que fue el día que su Majestad (Felipe IV) supo la pérdida de sus galeones, se fue al Pardo a cazar. Púsose a las tres a caballo con los monteros. Sobrevino tal tempestad de aguacero, viento y truenos, que se hundía el mundo, o quizá el cielo lloraba de congoja. Apresuró el Rey el paso y apenas anduvo, como dicen, veinte, cuando el bostezo de una nube escupió un rayo, otros dicen fue centella que, dando en una carrasca en medio de los monteros, la hizo rajas, sin que ofendiese a nadie, si bien el alboroto del caballo regio y de los demás fue grande. Todo esto que digo aquí es cierto y mucho más. (Barrionuevo, Madrid, 1996, pág.64)

O este otro:

Dícese pusieron en Palacio y otras partes un pasquín pintando al Rey (Felipe IV), al Valido, a don Fernando Ruiz de Contreras y padre confesor, y con ellos al demonio, y un rótulo a cada uno que decía así:

*El valido*- Yo todo lo puedo

*Contreras*- Yo todo lo quiero

*El Rey*- Yo todo lo veo

*El confesor*- Yo todo lo absuelvo

*El demonio*- Y yo a todos me los llevo.

Y en casa del conde de Peñaranda, otro que decía: “Ésta es la despensa del embajador de Inglaterra”. Dícese fue esto sábado 4 de éste (1656), que llegó el Rey del Escorial. (Barrionuevo, Madrid 1996, pág. 168)

En las dos referencias anteriores se nos muestra la imagen de un monarca impasible, como ajeno, por encima del bien y del mal, a pesar de los graves sucesos en los que se veía envuelto, demostrando cierta apatía profesional. En uno de sus múltiples trabajos sobre la cultura visual del Barroco, Fernando Roger de la Flor recalca la evidencia de que las representaciones tradicionales de la monarquía española durante el Barroco se relacionan siempre con los valores humanistas, por supuesto positivos, teniendo muy poco o nada que ver con conceptos de nueva cuña, surgidos del análisis posterior, como el control, la vigilancia, interés, clientelismo, soberanía, tiranicidio, crítica de la servidumbre, etc...

Se produce lo que podemos considerar un soslayo y minusvaloración de las metáforas negativas referidas al poder, primándose entonces solamente las series analógicas que vinculan monarquía y Estado con religión, piedad, gloria, dominio sobrenatural... y desechando todo discurso legitimatorio del poder que, abandonando su rostro persuasivo y amable, contenga la construcción de la dominación y aliente una amenaza latente. (R. de la Flor, 2009, págs. 109-110)

En el siglo XVII, el pueblo es benevolente y permisivo con la persona que sostiene el acontecer histórico en su mano, como escribió W. Benjamin, pero no lo es con los gestores del poder.

#### ***4.1.1 Poder vigilante entre sombras. La Inquisición***

La era moderna sigue confirmando la superioridad, presente ya en la Edad Media, de aquel que detenta el poder por encima de todos. Un poder que se ejerce ahora desde la realeza de manera amable y oculta, no visible, entre las sombras, de espaldas a cualquier plebiscito popular, asambleario o parlamentario, estamentos que no se conocerán hasta el siglo XIX. Sin embargo, la actitud regia es popularmente aceptada. Juan de Solórzano en su *Emblemática política* afirma: “Así, ocultos han de ser los consejos y designios de los Príncipes. Nadie ha de alcanzar a dónde van encaminados”.



Prevalece pues en la literatura barroca una monarquía opaca, que toma decisiones a veces fulminantes y que hace de la mirada del poder, de la vigilancia y del control los principios máximos de su manera de actuar. Fruto de esa manera de entender y aplicar el ejercicio de la autoridad es una “herramienta” utilísima: la Inquisición.

La Inquisición no es solamente el nombre de una institución de época, asociada a la maquinaria política, y en cierto modo también determinante de la acción de la misma, sino que, un paso más allá “inquisición” es un valor práctico en la política de época, que revela la necesidad de una alerta constante, de una inspección demorada del espacio y, en fin, de una mirada fija, y propiamente inquisitiva, proyectada sobre el territorio del Imperio, cuando el que la ejerce es el soberano, el príncipe, más que nunca en esto maquiavélico. Vale decir: determinado por una necesidad absoluta de control.(R. de la Flor, 2009, pág. 116)

El Rey será león, pastor o sol en los emblemas y textos alegóricos de la época, pero en cualquier caso será un ojo vigilante, de actuaciones casi ocultas y en su trono se instaurará la glorificación y supremacía de la Ley, a través, entre otros, de un instrumento omnipresente como es la Inquisición. Un instrumento que, lejos de ser odiado por el pueblo, contaba con su aprobación porque le consideraba defensor de lo más suyo frente a los que se distinguían de él, como eran los moriscos, conversos, intelectuales, mercaderes, etc.. (Peregij).

El poder político es vigilancia. Quien es capaz de lanzar la mirada sobre el otro siempre es sujeto y quien se constituye en blanco pasivo de aquella queda convertido en su objeto.

Esta obsesión por vigilar al otro, tan propia del Barroco, la explican algunos críticos como consecuencia de la crisis del Humanismo, de la presencia del tiranicidio, de la constancia de la revuelta y la rebelión, siempre presentes en algún punto del Imperio, es decir, tendría su razón de ser en la fragilidad del nuevo acontecer histórico lleno de turbulencias y desgarros. Todo ello obligará a los poderes, a partir de la crisis de 1600, a una suerte de autoconciencia de la necesidad de un mayor control sobre lo conocido, y ese será un motivo por el que durante siglos se haya explicado el Barroco como una vuelta a los postulados medievales.

Ante tanta vigilancia, la libertad de expresión, al menos por los cauces oficiales y controlados, era una quimera. Es más, en la propia conciencia del pueblo, la figura regia era considerada como garante y salvación ante las adversidades. Se deja ver, por ejemplo en las comedias, y en tantos otros escritos, donde suele aparecer el Rey al final de la obra para poner juicio y cordura (Fuenteovejuna). Estas presencias fueron alentadas por los órganos de publicidad del Estado. De ahí que la crítica escrita contra la monarquía pocas veces pase de ocupar espacios en páginas volanderas o pasquines que, salvo su agrupación en volúmenes de poesías varias, acaban desapareciendo.

#### ***4.1.2 Personajes ejemplarizantes***

En el RAE RM 6212 los poemas dedicados a la monarquía son siete. Seis de ellos tratan de la muerte y honras a Felipe II y el otro, el poema 119 es una breve obra laudatoria a Fernando el Católico, enmarcada dentro de los juegos poéticos, muy del gusto de la época, sobre todo en fiestas privadas, en las que un verso, en este caso “Torre, albaicín y campanas” sirve de pie para glosar poemas en los que aparecen dichas palabras y cuyo último verso obligatoriamente ha de ser el pie completo. Más adelante nos detendremos sobre estos juegos de artificio literario.

Fijemos la atención en el contenido del poema 119. La referencia a la figura real es meramente coyuntural en nuestro cancionero. Por todos es sabido que los Reyes Católicos tomaron Granada, donde se encuentra el barrio del Albaicín, y este hecho le sirve al poeta aficionado para decir que a él se debe la construcción de una torre con campanas. De la generosidad de Fernando el Santo con los moros granadinos se escribieron algunos poemas, sobre todo romances que contaban la magnanimidad del rey con este pueblo y sus dirigentes antes de conquistada la ciudad y durante el asedio. Como podemos comprobar en este romance de Pedro de Padilla que narra el gesto del rey Fernando de no pedir la sumisión del rey moro prisionero:

Y a la entrada que en palacio  
el rey de Granada entraba,

todos los duques y condes  
le reciben y acompañan;  
y en llegando junto al rey  
desta manera le habla:  
“Alá te guarde, Fernando,  
y él acreciente tu fama”.  
Y la rodilla en el suelo,  
la mano le demandaba.  
No la quiere dar el rey,  
y del suelo le levanta,  
y manda luego llamar  
un capitán de su guarda  
que con el moro se fuese  
hasta dejarle en Granada. (Padilla 2010, págs. 319-320)

Esta generosidad con el pueblo de Granada, que siempre va ligada a la figura de este monarca, continuó después de conquistada la ciudad, en buena medida para compensar a los granadinos por los destrozos ocasionados durante los años de asedio, como puede verse en nuestro sencillo poema 119 que hace mención a una torre con sus campanas edificadas por el favor real.

A pesar de la simpleza de sus versos, este poemita nos conlleva una información interesante. Por un lado la que nos aporta que un poeta recupere la imagen de un monarca del XV-XVI, muerto cien años antes, eso sí un personaje muy apreciado popularmente. Un buen rey que supo mantener el orden y que está avalado por un buen caché histórico, en un momento, el siglo XVII, en que la monarquía necesita reforzarse para minimizar las consecuencias de sus excesos e inoperancia. Además se trata de un rey vencedor en numerosas batallas contra un pueblo hereje que había invadido la Península, iniciador de un imperio que sería completado por su nieto, y un monarca estrechamente relacionado con la Iglesia católica, hecho que el autor quiere dejar claro: “Y en piedras lisas y llanas/ puso con letras cristianas/ estos versos publicando: /*Somos del rey don Fernando/ torre, albaizín y campanas.*”. Es más, el rey Fernando fue un monarca unido a una orden religiosa, los franciscanos, con enorme

influencia social en el siglo XVI y que en esos momentos lucha por seguir manteniendo su hegemonía en el XVII, empeño que, como veremos, está muy presente en todo el cancionero, como bien nos indicaba Rodríguez Moñino en sus anotaciones hechas a lápiz. Para empezar, un poema de tono menor dentro de nuestro cancionero nos aporta las primeras pistas sobre la intencionalidad del recopilador de este RAE RM 6212.

## 4.2 *El sentimiento de la muerte*

El resto de poemas con tema monárquico tienen a la muerte como *leit motiv*, entroncando así con uno de los temas característicos del Barroco, “no hay sentimiento alguno preferido por los escritores de la época”, dejó escrito Luis Rosales en su obra *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*. En el caso de la muerte de reyes y grandes personajes, el acontecimiento lleva aparejado toda una simbología presente en las honras fúnebres, entierros y procesiones mortuorias, imprescindible a la hora de entender la mentalidad de los hombres y mujeres del Barroco, y parte esencial de los seis poemas que nos proponemos analizar seguidamente.

Tomamos como base el poema 58 de nuestro manuscrito, sin duda el de mayor calidad de los que se centran en este asunto junto con el 57 (“¡Boto a Dios que me espanta esta grandeza!”, un conocido soneto de Miguel de Cervantes profundamente estudiado a lo largo de los siglos).

El poema 58 va unido a dos viejas tradiciones ya presentes en la literatura medieval: el arte de morir, *ars moriendi*, y la tradición poética laudatoria a los grandes señores o reyes ante la muerte o tras alguna hazaña de armas. Nuestro poema está compuesto por doce redondillas, es de autor desconocido y está dedicado a la muerte del rey Felipe II (1598), suceso acaecido veinte años antes de la posible fechación del manuscrito.

#### ***4.2.1 El ritual funerario***

Al morir Felipe II se celebraron múltiples actos recargados de solemnidad, en la práctica totalidad de los pueblos de la Península.

El ritual funerario, dramático por su propia naturaleza, omnipresente en el espíritu y la sociedad barrocos, se prestaba y se presta, como pocos, a la teatralización y a su utilización por parte de la clase dominante como vehículo para mostrar públicamente su poder y su estatus. La muerte, lejos de ser un asunto privado es, desde la Edad Media, un espectáculo público, especialmente si se trata de la muerte de un poderoso.

La representación política (barroca) no consiste en escuchar la voz de los ciudadanos sino en representar teatralmente el poder, y cuanto más fastuosa sea la representación, mayor será el poder del monarca y su prestigio ante el pueblo. Sólo algunos clarividentes son capaces de ver el desfase entre la fiesta y la triste realidad cotidiana, entre el artificio y la situación. (González García, Madrid 1998, pág. 108)

La complejidad de lo que podríamos llamar el “ceremonial tipo” de los funerales de la nobleza y la familia real desde finales de la época medieval, con sus coros de plañideras, sus cortejos de pobres, el desfile de los parientes y de las armas del difunto, las procesiones de cirios y la abundante producción de arte efímero, convertían el ritual mortuario –que podía llegar a durar casi un mes- en un espectáculo urbano de primera magnitud. Eso explica que en los cancioneros abunden los poemas dedicados a la muerte de personajes socialmente relevantes.

El público-pueblo de las villas y ciudades de la época no permanecía insensible a los estímulos que se le ofrecían en tales ocasiones y participaba activamente en las manifestaciones públicas de dolor y en los cortejos funerarios. Contemplaba ávidamente la magnificencia y el lujo de los túmulos y catafalcos, de las vestimentas, de los arreos de los caballos y de los monumentos erigidos para la ocasión, como lo demuestra el famoso soneto cervantino recogido en este manuscrito RAE RM 6212 con el número 57, y omnipresente en los cancioneros de la época:

“Boto a Dios que me espanta esta grandeza  
y que diera un doblón por describilla  
porque a quien no suspende y maravilla  
esta máquina insigne, esta grandeza.

¡Por Jesucristo vivo!, cada pieza  
vale más de un millón y que es maravilla  
que esto no dure un siglo, ¡Oh gran Sevilla!  
Roma triunfante en ánimo y grandeza....”

Apartaré que el ánima del muerto  
por dejar este sitio oy ha dejado  
el cielo donde orbita eternamente”.

Esto oyó un valentón, y dijo: “Es cierto  
lo que dice boarced, señor soldado,  
y quien pensare lo contrario miente”.  
Y luego en continente  
caló el capelo y se empuñó la espada,  
miró al soslaio y fuese, y no ubo nada”

La grandeza del túmulo funerario “espanta” a quien la ve, es la primera impresión que recoge el poeta. La admiración continúa a medida que avanza el texto con el empleo de hipérboles, reiteración de juramentos: “Voto a Dios”, ponderaciones pecuniarias: “vale más de un millón”, temporales: “que esto no dure un siglo” y loas grandilocuentes: “Oh gran Sevilla!”, todas ellas puestas en boca de un soldado, un personaje inventado, a quien escucha un fanfarrón, o sea dos personajes grotescos que contrastan con la grandeza del túmulo. En este aspecto han querido ver algunos críticos como Francisco Ayala (1971) y Vicente Gaos (1979), la representación del desengaño, acentuado en ese ademán final del fanfarrón, un desafío al aire: “Y el quien pensare lo contrario miente”, un gesto inocuo que lleva hasta el absurdo cómico y que se multiplica con el desplante final que acaba en la palabra nada . Un ejemplo de esa “desesperante ambigüedad del gran arte” (Ayala 1971), esa doble información que transmiten la mayoría de los poemas

barrocos: la grandiosidad de un túmulo que representa un canto al sol y no es más que el aparato del desengaño.

Por lo general, la literatura y los sermones de la época hacen hincapié en la universalidad de la muerte y en su poder igualatorio, que acaba con las diferencias sociales, y se esfuerzan en destacar la idea de la *vanitas*, la futilidad de los placeres mundanos (como veremos en el análisis minucioso del poema 58) y la corrupción inherente a todo lo material.

La muerte, en su manifestación pública, no es un hecho en absoluto igualitario sino una ocasión excelente, la última además, para mostrar ante la sociedad el estatus del difunto, sus obras y sus virtudes, en definitiva un excelente vehículo de comunicación, acompañado de espectáculo, que llegaba a todos los rincones de la sociedad.

Hay que tener presente que en los siglos XVI y XVII, a estos ritos funerarios de cuerpo presente se unían las exequias que en las diferentes ciudades del reino se celebraban públicamente cuando se conocía la noticia del fallecimiento del Rey o de algún personaje importante. Generalmente se levantaba un monumento de madera pintada y telas en el crucero de un templo de la localidad, en el cual se exponía un sepulcro simbólico cubierto de brocados. Para inaugurarlos se organizaba una solemne procesión ciudadana (con participación de los gremios y las autoridades) que se dirigía al templo y, ante la máquina allí levantada, se desarrollaba un oficio de difuntos, se leían sermones y panegíricos, se recitaban poemas que luego se colgaban de los faldones del túmulo, como lo estuvo el soneto con estrambote de Cervantes, y se exhibía imagería alegórica que glosaba las virtudes del finado en clave emblemática.

El procedimiento a seguir era el siguiente: a la muerte de algún miembro de la familia real se enviaba a las distintas ciudades y villas del reino una carta notificando el óbito y mandando se ejecutasen las honras, lutos y exequias que en tales casos se acostumbraban. Recibida la misiva en la ciudad, el corregidor, los regidores y el secretario se vestían de luto y mandaban se tocasen las campanas por tres días consecutivos: a la mañana, al mediodía y por la noche. Por la ciudad, dos capitulares daban el pésame al cabildo y al comandante general o al virrey.

Se nombraba una junta para la organización de las exequias, que duraban dos días, y se concretaban para un mes más tarde de la notificación. Se fijaban los lugares del duelo y se comunicaba a los diferentes barrios y lugares del señorío, por parte del secretario de la ciudad, la relación de enlutados que debían enviar para las procesiones. En la procesión se formaban dos filas con los enlutados venidos de los pueblos, de los barrios y demás lugares de la ciudad, parroquias, ciudadanos. Si estaba el virrey, sobre todo en territorios de ultramar, se le colocaba entre el corregidor y el decano del Ayuntamiento. La procesión de duelo recorría las calles.

Al día siguiente, se celebraban una misa y oración fúnebres y se leía el sermón de exequias, encargado a una personalidad de la vida ciudadana. Con todo el ceremonial de exequias, actos, oraciones y sermón, se confeccionaba un libro. En ocasiones la Universidad convocaba certámenes poéticos, con premios, en los que participaban los mejores poetas. O sea, todo un espectáculo.

Conocemos estas exequias por las crónicas y *Relaciones* que, intencionadamente, se redactaban, describiéndolas para la posteridad. Como integrantes de un subgénero cerrado y codificado, estas *Relaciones* tienden hacia el estereotipo, abundando los tópicos y siendo general el tono laudatorio. Gracias a ellas, y a los grabados que en ocasiones incluyen, disponemos de muchos de los textos empleados y podemos hacernos una idea de la espectacularidad y complicación de los monumentos efímeros que se levantaban, de su “simbología ascensional” y de su intención escenográfica y teatral que, unida a los textos, convertía en espectáculo y representación el ritual mortuario.

Al llevar a la práctica esta parafernalia, el modelo a seguir por los responsables de cada momento es siempre el festejo previo, lo que hicieron sus antecesores en el cargo. La primera disposición de los comisarios de honras es comprobar qué se hizo en las exequias precedentes, mirar las relaciones impresas y libros de actas y acuerdos. De esta forma, la fiesta se mira siempre a sí misma, se copia, perpetuando modelos a lo largo de la cultura barroca, y eso se refleja también en la literatura mortuoria.



Gran importancia tenía en estos rituales la gran máquina efímera que se levantaba en el escenario mortuario, la cual constituye el elemento esencial de nuestro poema 57 y por ende de las exequias: el túmulo o catafalco. Quienes se encargaban de su confección sabían que a él iban a dirigirse todas las miradas, no sólo por su espectacularidad y por sus valores artísticos, sino, sobre todo, por su carácter simbólico: en el túmulo se hace presente el rey a sus súbditos. La tumba vacía sobre la que descansan los símbolos del poder –el cetro y la corona- y los poemas, jeroglíficos, pinturas y esculturas que le rodean permiten extender las virtudes y poderío de la monarquía a todo el pueblo.

Durante las exequias, el rey difunto está en el catafalco, aunque no lo esté realmente, y desde allí contempla el respeto y la devoción de sus súbditos. Pero no es el rey en realidad, sino la dinastía, la casa reinante, la institución monárquica, la que recibe en el catafalco las manifestaciones de dolor de los súbditos leales.

Los catafalcos se reutilizaban habitualmente en la mayoría de ciudades y villas para las exequias de los sucesivos reyes y reinas. Por eso cuando aparecen en los cancioneros numerosos poemas dedicados a la muerte de algún personaje histórico, se constata el interés popular que despertaban estos acontecimientos, no muy alejado del que produjo en la España de los setenta la muerte del general Franco y en el Madrid de los 80 la del alcalde Tierno Galván.

#### ***4.2.2 El gran teatro del mundo***

En el siglo XVII, ante un acontecimiento de gran magnitud social, se desplegaba un gran aparato teatral que continuaba y ponía fin a la puesta en escena llevada a cabo, en este caso por el monarca, durante su vida. Como indica Paul Kléber en *El poder de los reyes. Monarquía y religión en Europa 1589-1715*, ya en las postrimerías del Renacimiento el monarca deja de ser un objeto sagrado para convertirse en un actor político que acostumbra a ser el centro de atención de una constante publicidad. Los súbditos son su

público y por consiguiente su comportamiento tiene que seguir, aun estando de cuerpo presente, las técnicas del teatro.

No era suficiente con que los monarcas reclamaran la encarnación de santidad; tenían que imitarla en sus vidas y su conducta, y mostrarla a sus súbditos. Ampliaban así la utilidad de los viejos métodos, rituales de corte, procesiones, proclamaciones, transformándolos en lo que Michel Fogel ha denominado “ceremonias e información”, pronunciamientos públicos de la autoridad. (Kléber, Madrid 2001, págs. 109-110)

Los restos de Pedro Calderón de la Barca, dramaturgo muy popular en vida, fueron llevados en féretro descubierto, porque así lo había dejado escrito en su testamento, para seguir “desengañando y escarmentado vanidades más allá de la muerte”. Si la vida es un teatro, más lo es el último viaje. (González García, 1998)

Es más, los “publicistas” de la Casa Real recurrieron en cada acto que se celebraba en palacio o fuera de él, en los que era protagonista algún miembro de la Familia, a una serie de publicaciones populares que generaban panfletos, gacetas y poemas sobre la vida o la muerte de los gobernantes, de manera que incluso los analfabetos podían tener noticia de ello a través del rumor y el cotilleo. Todo un montaje que era comentado y recordado durante meses y cuyo recuerdo se reutilizaba años después, según qué personajes, para apoyar alguna campaña o a cierta persona.

El mundo de la política siempre ha sido visto como un gran teatro, aunque la forma de teatralización del poder ha ido cambiando a lo largo de la historia (...) El príncipe acaba siendo prisionero de los rituales y del ceremonial desarrollado hasta los más mínimos detalles y la vida de las cortes se asimila a una gran representación teatral en la que estaba siempre presente la idea del *theatro mundi* de que toda la vida no es más que una actuación en el escenario. (González García, Madrid 1998, págs.101-102)

Con la sofisticación en el arte de engañar a los ojos, que impera en las manifestaciones del Barroco, con esa idea de que estamos en un gran escenario, los que manejan el poder, los que propician las puestas en escena, están diciendo al pueblo que para jugar

en este mundo hay que cumplir las reglas del juego. Los poemas que forman parte de este aparato propagandístico se convierten pues en eficaces herramientas del poder.

Hay que tener presente que tanto el arte como la literatura poseen en el Barroco un lenguaje subliminal que hay que entender tras su apariencia simple. Los efectos especiales, el montaje, las ceremonias, los catafalcos, tienen un valor simbólico, eran utilizados como material educativo para el pueblo desde el poder. Tanto las fiestas de diversión como las mortuorias se hacían para ostentación, para levantar admiración y para ganar adhesiones.

Se emplean medios abundantes y costosos, se realiza un amplio esfuerzo, se hacen largos preparativos, se monta un complicado aparato, para buscar unos efectos, un placer o una sorpresa de breves instantes. El espectador se pregunta asombrado cuál no será el poder de quien todo esto hace para, aparentemente, alcanzar tan poca cosa, para la brevedad de unos instantes de placer. (Maravall, Barcelona 1996, págs.487-88)

Dentro de los formatos más eficaces para la ostentación estaba la procesión, que ha llegado hasta nuestros días y que une a su carácter masivo el ser muy apropiada para desplegar todas las grandezas deseadas. De todas, incluidas las mortuorias, como la reflejada en el soneto ya citado de Cervantes (Poema 57 RAE RM 6212), lo que más destacan aquellos que escriben sobre ellas, no es el sentimiento religioso o la pena o el dolor, sino el esplendor. Y en todas, o en casi todas, como ya se ha dicho, hay un invento, un aparato mecánico que causa sorpresa o estupefacción por su originalidad o grandiosidad. En el caso de las procesiones mortuorias son los catafalcos (túmulos), en otras son los altares, andas o las máquinas inusuales.

Como nos recuerda Maravall, no para otra cosa sino para mayor lucimiento y posibilidad de sorpresa se construyó el estanque del Retiro madrileño, donde la familia real rodeada de la corte celebraba ostentosas fiestas en las que no faltaban los barcos y los fuegos de artificio. Fiestas que fueron criticadas en la época porque se gastaba en ellas lo que no había para el pueblo y para la guerra, pero que transmitían un mensaje de sumisión y poderío.

#### 4.2.3 *El Ars moriendi barroco*

En el manuscrito RAE 6212 sólo el soneto de Cervantes y la soslayada referencia al Rey Católico, entran de lleno dentro de esos fuegos de artificio literarios que la monarquía y la nobleza, en definitiva el poder establecido, montan para mayor gloria popular. Los otros cinco poemas tienen un marcado carácter metafísico e inciden sobre la levedad del ser ante la muerte, aunque en ese gusto por lo conceptual y lo simbólico, sus versos llevan implícitos los mensajes de adhesión y vanagloria monárquicos.

Fijémonos un poco más en el soneto de Cervantes dedicado al túmulo de Felipe II. Fue tan popular en la época, corrió tanto de boca en boca y luego en los papeles impresos y manuscritos, que de este poema se conocen varias versiones. La que nos ocupa está claro que fue transcrita al papel desde la cabeza del copista, quien seguramente la aprendió de memoria de tanto escucharla o repetirla. De manera que contiene palabras en los finales de los versos que difícilmente pudieron ser escritas por alguien minucioso como fue Cervantes. En una misma estrofa se repite la palabra “grandeza” como final de los versos primero y cuarto. Debería figurar “riqueza” o “belleza”(Romancero de Palacio, poema 223) en el cuarto verso para evitar esa repetición, son los dos términos que aparecen en las diferentes versiones. En la segunda estrofa repite “maravilla”, que ya fue final del verso tercero, y no “mancilla” (Romancero de Palacio). También son poco frecuentes el final del verso segundo: “descubrilla”, lo más frecuente en las diferentes versiones es “escrivilla o “descrivilla”; el comienzo del noveno: “Apartaré que el ánima...” cuando lo más común es “Apostaré quel ánima...” que se ajusta más al sentido del soneto. El verso décimo: “Por gozar este sitio oy a dejado” no coincide con el del Romancero de Palacio donde podemos leer: “Por gozar deste siglo habrá dejado” y el penúltimo verso el soldado de nuestro cancionero se cala el “capelo” y “empuña la espada” mientras que en las versiones consultadas, incluida la del Romancero de Palacio: “caló el chapeo y requirió la espada”. Estas correcciones aportadas se ajustan a

un mayor virtuosismo y precisión de un maestro de la poesía como fue Cervantes, aunque él asegurase que fue una gracia que no quiso darle el cielo.

Son detalles que nos informan de la importancia que la transmisión oral tenía en la configuración de estos cancioneros de particulares y nos hablan de la falta de cuidado en algunos poemas de un volumen (el RAE RM 6212) compuesto por obras recogidas por un aficionado a la poesía, del que a medida que avance el estudio daremos más detalles.

Como hemos visto, en el siglo XVII se revitalizan los ritos funerarios de la Edad Media, tanto en el terreno de la imaginería, como en el de la literatura. Esta actitud está presente en el poema 58 que, como muchos otros en la tradición mortuoria de la literatura española, usa de una anáfora para llamar la atención con fuerza desde el principio del poema: “¿Qué nuestro Filipo es muerto?./ ¿qué ya nuestro rey murió?...” , frases admirativas e interrogativas con las que increpa a la muerte por haberse llevado al monarca, similares a las que emplea Cervantes en el poema 57.

El uso de este tropo aparece ya en las listas panegíricas medievales donde se ensalza la figura de un difunto y la utiliza en numerosas ocasiones Jorge Manrique (s.XV) en sus *Coplas*:

¡Qué enemigo de enemigos!  
¡Qué maestro de esforzados  
y valientes!  
¡Qué seso para discretos!  
¡Qué gracia para donosos!  
¡Qué razón! (Manrique, 1979, pág.201)

Este reproche a la muerte, presente en nuestro poema 58, por su osadía de llevarse al rey de España, va acompañado de la tópica imagen de la parca con guadaña, presente en la literatura medieval, sobre todo en las *Danzas de la muerte*. Sin embargo, nuestro poeta huye de la tradición de las *Danzas*, amigas de lo truculento y de recrearse en la imagen del cadáver o en los aspectos más lúgubres de la muerte, a la hora de continuar

con el poema. Nuestro poeta anónimo opta por un enfoque más acorde con la tradición cristiana pura, imperante en el XVII y que ya se había impuesto durante el Renacimiento.

A finales del siglo XV, la visión macabra, aterradoradora y truculenta de la muerte, que se fija en detalles plásticos como la agonía o la descomposición de la carne, deja paso a una visión más culta y rica donde hay sitio para la alabanza, la meditación sobre la fugacidad de la vida y también para la esperanza. Un espacio donde el tiempo, la fortuna y la muerte se dan la mano, un tridente de conceptos que, o bien juntos, o bien por separado, están omnipresentes en todos los poemas de carácter mortuorio.

Las tres primeras redondillas del poema 59, en las que se habla de “*nuestro rey*” Felipe y del disgusto que su muerte ha ocasionado a todo un imperio, algo constatable históricamente si tenemos en cuenta el seguimiento que tuvieron las manifestaciones públicas celebradas durante los días siguientes a la muerte del monarca, enlazan con un aspecto que se trasluce en los textos de cancioneros y volúmenes de poesías varias, del que ya hemos hablado con anterioridad, como es el sentimiento monárquico profundamente arraigado en el pueblo. A este respecto simplemente añadir un comentario de Palacio Atard que incide en la idea de monarquía y pueblo como gran familia, recogido en su libro *Sociedad estamental y monarquía absoluta* (1961) al que alude García de Enterría:

Las gentes sencillas están dispuestas también a concebir la sociedad como un organismo familiar, como una familia a gran escala, que requiere el gobierno paternal de un monarca-padre. Y así como la fidelidad familiar es exigible a los hijos con relación a los padres, también los súbditos deben fidelidad al monarca (...)

Sin el sentimiento de fidelidad, arraigado en lo profundo de las creencias populares, no hubiera sido explicable el régimen monárquico de la España antigua. La convencional unanimidad con que se acepta que el rey es la clave del orden social, y la fidelidad a toda prueba que es su corolario, expresan quizá del modo más completo el grado de máxima exaltación popular de la monarquía. (Palacio Atard, en García de Enterría, 1973, pág. 273)

La vida, la actuación social, e incluso la muerte de los reyes está siempre presente y es tratada a través del tamiz de la fidelidad popular con benevolencia en la poesía, cuando no con un tono laudatorio, como ya hemos señalado, a pesar de que en el XVII la acción política de los monarcas no fuese ejemplar, en la mayoría de los casos. Pero aun en esas ocasiones, los poetas acusan siempre al noble más cercano, al político, y salvo excepciones absuelven a la institución.

El poeta anónimo de nuestro cancionero sigue la tradición y dedica las cuatro estrofas centrales del poema 58 a versar sobre la fugacidad de la vida, huyendo, eso sí, del *ubi sunt* clásico, sí empleado por Manrique:

Sus infinitos tesoros,  
sus villas y sus lugares,  
su mandar,  
¿qué le fueron sino lloros?  
¿qué fueron sino pesares  
al dejar?

(Manrique, 1979, pág. 199)

Nuestro poeta, con una metáfora muy conseguida, añade a esta figura clásica el toque barroco y transforma la imagen del rey en todo su esplendor en “tierra fría”:

Rey de España salió ayer  
nuestro Filipo segundo,  
hoy es tierra fría, ¡oh, mundo,  
dado te has a conocer!  
Cien acémilas cargadas  
llevaba el rey de camino,  
hoy cinco varas de lino  
para mayores jornadas.

Tras su muerte, el Rey, al que cada vez que se desplazaba le acompañaban cien caballos de carga para transportar sus enseres, “camina” solo en su catafalco con un humilde sayo de lino, que acabará siendo devorado por los gusanos, única imagen que nos recuerda la tradición literaria medieval.

Tanto las tumbas como los túmulos van dirigidos, como ya se ha apuntado, al público todavía vivo que lo contempla, de ahí su espectacularidad. Pero ese espectáculo, además de hablarle al receptor del poder del difunto, le dice otras muchas cosas, le advierte sobre el más allá, sobre lo pasajero de la fama y del poder, en definitiva, sirve al poeta, al recopilador y al promotor del evento para impartir una clase de humildad.

Es importante anotar cómo el poeta usa también de un recurso muy común en la literatura mortuoria, como es el uso de la sentencia, para inculcar esta idea en los receptores. Esta sentenciosidad la utilizaba también Jorge Manrique al comienzo de sus *Coplas* :

Recuerde el alma dormida  
avive el seso y despierte  
contemplando  
cómo se pasa la vida  
como se llega la muerte  
tan callando. (Manrique, 1979, pág. 191)

Con un gran acierto literario, nuestro poeta resume toda trascendencia en apenas tres versos: “¡Oh mundo/ dado te has a conocer!” y “...el mayor bien es bien/ más incierto y más dudoso”. Versos que nos recuerdan a Calderón, en los que se concentra toda una reflexión milenaria sobre lo pasajero de la vida, dejando de lado el matiz más medieval, de desprecio del mundo, ausente en este poema. Es lógico que al tratarse del fallecimiento de un rey, la idea de la fuerza de la muerte y de la caducidad del poder aparezcan reflejadas, por muy sencillo que éste sea.

Para concluir, el autor emplea las cinco redondillas finales y cumple con el tercero de los tópicos de la poesía mortuoria: la alabanza del muerto ilustre. El autor canta sus



glorias mundanas, sus hazañas, que se centran en la victoria en la batalla de San Quintín (1557) ganada a los franceses en su país, la canonización de santos y la fundación de templos. Y nada más. No hay lugar para la reflexión, ni siquiera para la ubicación del muerto dentro de los elegidos en el reino de los cielos.

Los poemas 57 y 58 nos ayudan a entender mejor la cultura funeraria de la época, la relación entre el pueblo y la monarquía, cómo la cultura barroca entendía la muerte, y como ésta se relacionaba metafísicamente con el tiempo, la fortuna y la fama, los tres pilares temáticos de este tipo de composiciones.

#### ***4.2.4 Análisis estructural***

La aplicación al poema 58 del Análisis Estructural de Eric Berne ratifica nuestras apreciaciones anteriores. Pero antes de acometer este análisis esbozaremos unos rasgos esenciales de los tres estados del ego y de los componentes del Análisis Transaccional que nos servirán para analizar textos literarios, y en los que nos fundamentaremos para comentar los poemas del RAE RM 6212.

Eric Berne ideó una Teoría global sobre la conducta humana que estructuró de la siguiente manera:

- a) Estructuración del tiempo: existen seis formas fundamentales de ocupar el tiempo: Aislamiento (los solitarios), rituales (los formalistas), actividad (adictos al trabajo), pasatiempos (divertidos), juegos (¿agresivos?) e intimidad (afectuosos) (Román, en Valbuena, 2006, pág. 291),
- b) Análisis Estructural como teoría de la personalidad
- c) Análisis Transaccional propiamente dicho como teoría de la comunicación
- d) Análisis de las caricias, o teoría de la motivación
- e) Análisis de los juegos
- f) Análisis de los guiones de vida

Berne sostiene que, si observamos la conducta motriz de una persona (gestos, ademanes y posturas), sus palabras y el tono de las mismas, en definitiva su comportamiento en la relación social, podemos llegar a inducir tres etapas psicológicas diferentes en la persona, que Eric Berne llamaba Estados y a los que calificó como Estado Padre del Yo, Estado Adulto del Yo y Estado Niño del Yo. Cada uno de estos tres estados es un sistema de pensamientos y sentimientos que se manifiestan a través de un conjunto de palabras.

El Estado Padre transmite y contiene los elementos culturales, las normas de convivencia, las pautas sociales, morales, etc... Es lo que se debe hacer. Cuando nuestra personalidad se guía por este estado actuamos y hablamos de una manera similar a como lo hacían nuestros padres. Adopta dos modalidades: Padre Crítico y Padre Nutricio o Protector.

El estado Adulto entra en juego cuando una persona reflexiona, computa la realidad, la procesa y actúa. Es lo que conviene hacer. Según los transaccionalistas, el estado de Adulto surge a partir del décimo mes de vida, cuando el niño quiere moverse por sí mismo y comienza tres actividades fundamentales del adulto: calcular probabilidades, poner los hechos al día y tomar decisiones.

El estado Niño es el que responde emocionalmente. Tiene tres manifestaciones fundamentales: El Niño Libre o Natural, en el que predomina lo intuitivo, lo creativo. El Niño Adaptado es el que se comporta como sus padres quieren, no como él desea. El Niño Rebelde es el que no acepta las indicaciones de sus padres y responde con rabia. (Para una visión de los distintos niveles, y con numerosos ejemplos tomados de la Literatura y el cine, Valbuena, 2006).

Estos tres estados definen la estructura de la personalidad, pero además hay otros componentes del AT que nos son muy útiles para comentar textos literarios. El estado Padre de la personalidad puede activarse y funcionar como Padre Crítico o como Padre Nutricio. El estado Niño puede activarse y

funcionar como Niño Libre o como Niño Adaptado. El Adulto cuando se activa funciona siempre como Adulto (Román, en Valbuena, 2006, pág. 284). Cada uno de estos funcionamientos pueden ser positivos o negativos. Así un Niño Adaptado, por ejemplo, en su comportamiento positivo aprende y responde automáticamente a la disciplina, mientras que en su comportamiento negativo es una persona sumisa y temerosa.

En el Análisis Transaccional propiamente dicho, Berne llama transacción a un intercambio de estímulo y una respuesta entre dos estados específicos del yo, de dos personas en interacción. Las transacciones pueden ser complementarias, cruzadas o ulteriores. Estas transacciones se manifiestan entre los individuos en una serie de actitudes, que iré especificando al comentar diversos poemas del Cancionero.

Por la repetición de transacciones con los demás, la persona adopta una de cuatro posiciones vitales o actitudes básicas antes la vida.

En el Análisis de Caricias, Berne define la caricia como un estímulo verbal, material, gestual o escrito intencionadamente dirigido a una persona, y puede ser negativa o positiva: YO ESTOY MAL-TÚ ESTÁS BIEN (pesimismo); YO ESTOY MAL-TÚ ESTÁS MAL (DESESPERACIÓN); YO ESTOY BIEN-TÚ ESTÁS MAL (ARROGANCIA) y YO ESTOY BIEN- TÚ ESTÁS BIEN (OPTIMISMO). Las tres primeras están basadas en sentimientos; la última, en la razón.

En el Análisis de Juegos, los roles básicos. Son tres: perseguidor, víctima o salvador.

Al aplicar el Análisis Estructural al poema 58 del RAE RM 6212 vemos que el estado del ego que predomina en el poeta es el de un *Adulto* que reflexiona sobre la muerte de un rey, una reflexión que le lleva a recordar y analizar los diversos sucesos que protagonizó Felipe II en vida y, que al mismo tiempo, le ayudan a plantearse cuestiones metafísicas sobre la vacuidad de la vida, el paso del tiempo y la vanidad. Es un *Adulto* sensato, ético e informado. Mantiene una

actitud ante la vida de *YO ESTOY MAL*, afectado por la muerte del Rey y emite *Caricias* positivas continuas a Felipe II “rey inmortal”, “nuevo Cipión”, y negativas a la muerte. La emoción que manifiesta es de *Tristeza* y el rol que juega es el de *Víctima*, que contrasta con el rol de *Salvador* que en todo momento otorga a Felipe II.

Aplicando el análisis transaccional vemos que desde “*Por aquella santa Roma*” hasta el final del poema, las transacciones son de *Admiración*, coincide pues con el resto de la información aportada por el poema sobre la mentalidad de la época. Muerte, Fortuna y Tiempo, un tridente obsesivo en la poesía barroca, junto a los que se deja asomar la Fama como reminiscencia medieval. Detengamos ahora en estos conceptos.

### 4.3 La Fortuna

No dejamos los poemas dedicados a la muerte de Felipe II, que nos ayudan a entender mejor los lazos comunicativos tejidos entre el pueblo y el monarca, y la relación que el hombre del XVII tenía con la muerte. En el poema 31 del RAE RM 6212, su autor, con una sencillez y maestría notables, aprovecha la muerte del monarca para disertar sobre un concepto cambiante y presente en la literatura desde sus orígenes: la Fortuna.

Tu que fortuna y su prestado estado  
piensas que es firme y sube en hora dura  
hoy puedes dar a tu locura cura  
con este nuestro desastrado hado.

Mira a Filipo el acatado atado,  
manos y pies con atadura dura  
y en triste cueva sin frescura oscura  
quien fue de reyes el dechado echado.

Es para todos la fortuna una,

sin que aproveche en su balanza lanza  
ni de los reyes la manada nada,

Hoy avariento y con templanza lanza  
de hoy más la red pues la coluna luna  
del mundo está por desechado echado. (Poema 31 RAE RM 6212)

No nos detendremos ahora en el original ropaje de este soneto, que entra dentro de lo que conocemos como poemas en eco, un artificio muy frecuente en la poesía barroca del que ya nos ocuparemos, sino que iremos directos al tema que nos interesa en este apartado.

La Fortuna es una imagen retórica de la idea de mutabilidad del mundo, muy relacionada con el paso del tiempo y con la muerte. Es el motor de los cambios y la causa del movimiento que agita la esfera de los hombres durante el Barroco. En definitiva es una fuerza que mueve el acontecer humano. Todos aquellos cambios que no se explican de manera racional responden a la idea de la caprichosa Fortuna. Ahora bien, en el XVII la Fortuna está subordinada a la Providencia cristiana y Cristo aparece dominándola como garante del éxito en este mundo.

La irracionalidad para el hombre barroco, que supone en este caso la muerte del monarca, sólo se explica por esa fuerza superior que trata a todos por igual (*“Es para todos la fortuna una”*).

Además de subordinada a la Providencia, la Fortuna, va estrechamente ligada a otro concepto imprescindible para comprender la mentalidad del hombre de la época: la idea del mundo en movimiento.

Las nociones de cambio, mudanza, variedad, o de caducidad, restauración, transformación, o de tiempo, circunstancia, ocasión, etc... son derivaciones de aquél (movimiento). Seguramente hay que referir a la crisis de fines del XVI y primera mitad del XVII, crisis no sólo económica, sino social e histórica, con su cortejo de cambios y desplazamientos, tanto en las mentalidades como en los modos de vida, en la estratificación social, etc..., esa función de principio universal, animador de cuanto existe, que a la idea de movimiento se le reconoce. (Maravall, Barcelona 1966, pág. 361)

La realidad, para los hombres y mujeres del Barroco es cambiante:

Ya no es ayer; mañana no ha llegado;  
hoy pasa, y es, y fue, con movimiento  
que a la muerte me lleva acelerado.

Azadas son la hora y el momento  
que, a jornal de mi pena y mi cuidado,  
cavan en mi vivir mi monumento. (Quevedo 1981, pág XIV)

Además, en la vida hay una fase de ascenso y otra de declinación en cada momento vital (*"Mira a Filipo el acatado atado,/ manos y pies con atadura dura/ y en triste cueva sin frescura oscura/ quien fue de reyes el dechado echado"*), esto produce una mezcla de pesimismo y optimismo que mantiene tensa la balanza. Así, ante las conmociones demográficas, las pestes, los fracasos en las guerras, etc..., la literatura y el arte recogen siempre la seguridad de la variación. Pero lo mismo sucede cuando se avecina la muerte. Esta antinomia, que apunta acertadamente Maravall, marca la cultura barroca y explica por ejemplo el juego de conceptos de la literatura áurea.

Aplicando las teorías de Berne a este poema 31, vemos cómo el poeta adopta desde el primer momento una actitud de Padre Crítico, le reprocha al lector que piensa que siempre será igual de afortunado a lo largo de su vida y emite juicios tajantes de que eso no será así, para ello pone el ejemplo del rey muerto, caricias negativas ante un cadáver y adopta una actitud YO ESTOY MAL-TÚ ESTÁS MAL para apoyar ese estado cambiante, de inseguridad.

#### ***4.4 El paso del tiempo***

Movimiento y fortuna caminan durante el Barroco unidos entre sí, y de su mano va el paso del tiempo:

Bolved señora, los ojos,  
al tiempo, que presto vuela...  
Mira que se va el Adviento,  
y la Navidad se allega... (Romancero de Palacio 1999, poema 72)

El concepto del paso del tiempo y su influencia en el devenir del ser humano, es tratado en el poema 128 de este cancionero y está presente en el resto de poemas que agrupábamos dentro del apartado de temas metafísicos.

En la cultura barroca hay dos maneras de entender metafóricamente el Tiempo: una lineal (comienzo y final de todo ser vivo) y otra cíclica (estaciones del año, por ejemplo). Las dos juntas sirven incluso hoy en día para dar cuenta de la experiencia personal que tenemos de él. Por un lado, el tiempo que no se detiene hasta que llega el fin y de otro la circularidad, los ciclos vitales en su constante volver hasta que llega la muerte. De manera un tanto escatológica nos ilustra de este devenir, de esta huella que deja el paso del tiempo en el ser humano, el siguiente poema de Quevedo:

La vida empieza en lágrimas y caca,  
luego viene la mu, con mama y coco,  
síguense las viruelas, baba y moco,  
y luego llega el trompo y la matraca.

En creciendo, la amiga y la sonsaca:  
con ella embiste el apetito loco;  
en subiendo a mancebo, todo es poco,  
y después la intención peca en bellaca.

Llega a ser hombre, y todo lo trabuca;  
soltero sigue todo perendeca;  
casado se convierte en mala cuca.

Viejo encanece, arrúgase y se seca;  
llega la muerte, y todo lo bazuca,  
y lo que deja paga, y lo que peca. (Quevedo 1981, pág. 561)

Aunque nuestra percepción del tiempo sea lineal, en determinadas ocasiones lo comprendemos circularmente en los ciclos repetitivos de la vida de los individuos, desde el nacimiento hasta la muerte o en los ciclos de la naturaleza que tanta importancia han tenido especialmente en las sociedades agrarias.

El poema 128 del cancionero es un claro ejemplo de esta representación cíclica de la vida. En torno al pie: *"Tiempo tras tiempo viene"*, el autor repasa en tres, de las nueve estrofas de que se compone el poema, las diferentes estaciones del año relacionándolas con las cosechas y la meteorología:

Después de que abril nos da  
lo que en su signo promete  
dando fin al fiero invierno  
mostrando el verano alegre,  
después que el alegre mayo  
el frío en calor convierte  
y el sol de las altas sierras  
la nieve en agua resuelve,  
el labrador codicioso  
lo que la tierra le ofrece  
con sazón lo siega y coge  
*que tiempo tras tiempo viene.* (Poema 128, RAE RM 6212)

Se trata de versos sencillos, compuestos para ser recitados por un cómico entre los actos de una comedia, como queda de manifiesto en la última estrofa: *"Y si aquesto no bastare/ cúrale quien penas tiene/ hasta acabar la comedia;/que tiempo tras tiempo viene"*.

En este poema se recoge esa idea que tanto fascinó a los intelectuales del barroco, de que todo lo bueno es susceptible de volverse malo y viceversa. Tanto el reo inocente que sufre la injusticia del arresto hasta que se demuestra lo contrario, como la tempestad que impide salir a la mar a los pescadores o la ausencia de una amada, que al final vuelve o la maledicencia de la gente que critica y acabará siendo criticada, así como la enfermedad del alma, que se



acaba transformando en salud, todo muda, como lo hacen las estaciones del año. El transcurrir de la vida es cíclico y está en continuo movimiento.

Pero el Tiempo también tiene una sucesión lineal, suele estar representada por la presencia de la muerte, a la que ya hemos dedicado su espacio. En la iconografía barroca, la muerte aparece o bien con la guadaña (también en la medieval) o disparando sus flechas al Árbol de la Vida. Por su parte, la concepción cíclica del Tiempo está simbolizada por el eterno rodar de la rueda de la Fortuna. El parentesco pues entre Muerte, Tiempo y Fortuna es absoluto, hasta el punto de que en numerosas representaciones es ésta quien hace el trabajo del Tiempo, y ambas desembocan en la Muerte.

*Acuérdate hombre que ceniza eres,*

*si conocerte y no estimarte quieres.*

Con este breve oráculo divino,

eterno memorial de nuestra especie,

hombres de polvo y lágrimas formados,

se vuelve y se reduce a la memoria

la miserable y la común flaqueza

de la vida mortal que con el tiempo,

sin que freno la impida v volando. (Padilla 2011, poema 67)

Luis Rosales asegura que el hombre del XVII siente el paso del tiempo como el enfermo lo comienza a sentir en la agonía y lo canta reiteradamente: “¡Oh, cómo de mis manos te resbalas;/ oh, cómo te deslizas, vida mía!”, canta Quevedo, y lo relaciona con el sentimiento del desengaño que, como veremos será la razón de ser del Poema 1 de este cancionero, y del que hablaremos posteriormente.

Dominado por el sentimiento del desengaño, el poeta barroco no piensa propiamente en nuestra temporalidad sino en nuestro acabamiento; no piensa en nuestra vida y en la temporalidad de nuestra vida, sino en la muerte y en su constante acercamiento (...) El tema de las ruinas, el barco varado, el *carpe diem*, la moralidad de la efímera belleza de las flores, y tantos otros, son la expresión poética de este vínculo férreo con que el desengaño enlaza en la sucesión del tiempo y el sentimiento de la muerte. (Rosales, Madrid 1966, págs.46-7)

Esta inminente llegada de la muerte plantea en las mentes católicas la necesidad de descargar la conciencia para llegar limpio de culpa ante el juicio final, otra de las obsesiones del alma barroca: *“larga cuenta que dar/ del tiempo largo,/ término breve, tránsito forzado,/ terrible tribunal, juicio amargo/ hasta a los mismos santos, espantoso...”*. De este rendimiento de cuentas y del desasosiego que causa en el hombre del XVII se ocupan los poemas 60, al que pertenecen los versos citados, y 61.

El primero de ellos es de una gran calidad literaria. El poeta reflexiona sobre la inminente llegada de la muerte y por ende del juicio final, que sabe llega con *“grandes culpas y débil descargo”*, consciente de que se lo juega todo en un instante:

Recto el juez y entonces riguroso,  
pleito para gozar de Dios eterno  
o penar para siempre en el infierno. (Poema 60 RAE RM 6212)

En el Poema 61 es la angustia ante la incertidumbre de cuándo llegará la muerte y en qué condiciones encontrará al *“doliente”*, *“revuelve en tu memoria noche y día/ pues poco a poco se te va cercando”*, la que ocupa el centro del poema, que el autor resuelve con una frase de consuelo muy propia de una mente religiosa:

*“No ames si no a Dios y en él confía  
su admirable bondad considerando,  
y vive de tal suerte en tierra ajena  
que digas: Muerte, bien en ora buena”* (Poema 61 RAE RM 6212)

Sin duda el autor de estos versos fue una persona de profundas convicciones religiosas que bien pudiera ser el mismo autor del siguiente poema, el 62. En él, su autor, y quién sabe si también el recopilador de este cancionero, recomienda la vida sencilla y monacal como garante de la salvación ante el juicio final y esgrime algunas de las reglas de la orden franciscana para conseguir la salvación del alma:

Quien quiere enriquecer, ame pobreza,  
despréciase quien quiera serpreciado,  
quien deleite y regalo, la espereza  
abrace del sayal que ha profesado. (Poema 62 RAE RM 6212)

Interesantes estos poemas e imprescindibles para entender las obsesiones metafísicas que bullían en las cabezas de los hombres del XVII y útiles para abrirnos algo más los ojos sobre quién es el recopilador del cancionero y cuáles sus intenciones.

#### 4.5 *La Fama*

Hablábamos arriba del protagonismo que adquiere un tema como la Fama, omnipresente en la mentalidad y las relaciones sociales del hombre medieval, ante la llegada de la muerte. El poder y la Fama, los mayores logros terrenales, junto a la riqueza, a que aspira el hombre del Barroco, se ponen en entredicho cuando llega la muerte que a todos iguala. No hay mejor ejemplo que ver la soledad y el desnudo de oropeles de un cadáver, cuanto más poderoso mejor, para que todo el arco social entienda que *“la vida se pasa como el viento”*.

La Iglesia insiste continuamente, en sus sermones y demás instrumentos de propaganda, en que el hombre es mortal y que de nada le sirven el poder, la fama y la riqueza una vez muerto, salvo en dejar memoria. Ahí aparece otra imagen muy presente en la literatura barroca como es la ceniza, a la que antes aludíamos en un poema de Pedro de Padilla, elemento muy utilizado por la Iglesia católica, junto al polvo, para representar la descomposición del cuerpo y sus oropeles. Recordemos también en este sentido el eslogan: *“Piensa que eres hombre”* de Juan de Borja.

El Poema 59 es un diálogo incompleto entre la Fama y Felipe II. Otra manera de aleccionar al pueblo con la muerte del Rey, sin duda el más poderoso de la

tierra en ese momento. Un formato muy habitual, que le añade al mensaje brevedad, fuerza expresiva (podría ser representado) y un formato culto, ya que los diálogos eran muy empleados en las disquisiciones filosóficas y en los tratados latinos.

Fama: Mortales son los hombres.

Filipo: Ya lo beo.

Filipo: Fui poderoso yo.

Fama: El más del mundo.

Filipo: Temieronme.

Fama: Gozaste ese trofeo.

Filipo: Sí, fui rey sabio.

Fama: Salomón sigundo.

Filipo: ¿Dónde se onra mi nombre?

Fama: En el lecho.

Filipo: Tuve buen padre.

Fama: Que asombró el profundo.

De los doce versos, dos de ellos nos sirven para centrar el mensaje. Después de reconocer la Fama que el Rey fue poderoso y temido, le pregunta Felipe II: "*¿Dónde se honra mi nombre?*" y contesta la Fama: "*En el lecho*", donde él yace muerto. La muerte es pues el fin de todo, la culminación de un proceso en el que nada de lo material ya es necesario, y donde empieza una nueva vida, como así nos lo enseña el complejo Poema 78, un soneto basado en el antagonismo vida-muerte, dualidad que se repite en cada uno de los versos, un juego conceptista muy de la época:

No llames muerte al fin de justa vida,  
que la que en esta vida llaman muerte  
no es muerte, más principio de la vida.(Poema 80 RAE RM 6212)

Una antítesis literaria repetida hasta la saciedad en la literatura de la época y que encaja perfectamente con el mensaje católico de que Jesús dio su vida por salvar la nuestra y por tanto la verdadera vida está después de la muerte

terrenal, como nos apuntan estos versos de López de Úbeda, un verdadero enredo conceptual:

La vida de la vida nos da vida  
y muerte con su muerte a nuestra muerte,  
porque para librarnos de la muerte  
dio vida con su muerte a nuestra muerte.

Veamos ahora la información que nos aporta la aplicación del análisis estructural al poema 59. Se trata de un diálogo entre dos estados de la personalidad A (*Adultos*), la Fama y el Rey, que van repasando en forma de sentencias la vida de Felipe II quien muestra en sus frases un claro papel arrogante: “Temiéronme”. Al llegar al verso noveno, el Rey inicia una transacción arrogante y pregunta a la Fama, que permanece en estado A influenciado por el *Padre Crítico*, dónde se honra su nombre, y ella responde: “en el lecho”. En la siguiente intervención, verso undécimo, Felipe vuelve al estado adulto. Es evidente que la muerte, en una transacción arrogante, humilla y humaniza al endiosado monarca y para ello el poeta cambia el comportamiento de su personaje Filipo.

Las transacciones entre los dos personajes son simples y directas salvo en los versos 9 y 10 donde hay una transacción cruzada del A (influenciado por el *Padre Crítico*) de la Fama hacia el *Niño*, Filipo. En cuanto a las caricias, son todas positivas, salvo en los dos versos mencionados que son negativas. La actitud en todo momento es YO ESTOY BIEN-TÚ ESTÁS BIEN, salvo en los versos noveno y décimo que se escenifica un YO ESTOY BIEN de la Fama frente a un TÚ ESTAS MAL del Rey. Queda perfectamente corroborado por el AT ese interesante punto álgido del diálogo, en el que el autor pone el acento y lanza el mensaje, por otro lado omnipresente en la tradición del arte mortuario, como es el entendimiento de la muerte como culminación de un proceso de engrandecimiento y reconocimiento social, al mismo tiempo que incide en su carácter igualatorio.

Nos vamos a detener ahora en otro aspecto de la Fama, el que se aprecia en dos poemas que narran la figura de sendos personajes históricos, dos religiosos con responsabilidad política, o viceversa, cuya fama ha perdurado a lo largo de los siglos y que es ahora utilizada por los voceadores del poder, en este caso religioso, para apoyar sus postulados. Me refiero al cardenal Cisneros y a fray Pedro González de Mendoza. Curiosamente ambos tomaron el hábito franciscano y como frailes figuran en el encabezamiento de los poemas dentro del manuscrito, lo que nos da una nueva pista sobre la personalidad del recopilador de nuestro cancionero. Habiendo sido ambos religiosos y políticos con plenos poderes, nuestro coleccionista de poemas se refiere a ellos como frailes. Cuanto menos curioso.

#### ***4.5.1 El cardenal Cisneros***

El poema dedicado a Francisco Jiménez de Cisneros nos va a aportar una interesante información sobre los mitos históricos más cantados en la época y su recuperación por los órganos de poder, instituciones, congregaciones o grupos ideológicos para transmitir una determinada idea o corriente de opinión.

##### **Romance del ilustrísimo don fray Francisco Jiménez**

##### **en la batalla de Mazalquivir**

Con mucha gente española  
sale de la gran Toledo  
el invicto cardenal  
fray Francisco de Cisneros.  
Sobre la humilde capilla  
y debajo del capelo  
lleva la real corona  
del gran Filipo el primero.  
Llegó a la ciudad de Orán  
y ante los muros soberbios  
les dice el cristiano Marte  
a sus famosos guerreros:

*“Al arma, al arma, fuego, fuego,  
que es nuestra por la fe vencer muriendo”.*

Mientras duró la batalla  
al santo arzobispo vieron  
en Mazalquivir orando  
de san Miguel en el templo.  
Como otro Moisés estaba  
en favor de los hebreos,  
y contra los de Amalec  
pidiendo victoria al cielo.  
Cuatro horas detuvo el sol  
en medio de su hemisferio  
mientras que los españoles  
al africano vencieron. (RAE RM 6212, poema 22)

Formalmente estamos ante un romance, de versos octosílabos, pero con una novedad, un estribillo de dos versos en endecasílabo. Un maridaje habitual entre la tradición castellana y la métrica italianizante renacentista. Se trata de un texto laudatorio a la figura del cardenal Cisneros, y en concreto a su actuación, mitificada por el autor, en la conquista de Orán, en el norte de Argelia.

Francisco Jiménez de Cisneros nació en el pueblo de Torrelaguna en Madrid en 1436. Hijo de una familia de hidalgos de escasa fortuna, procedentes de la villa de Cisneros en Palencia, fue destinado a la vida eclesiástica por su padre, al lado de un tío clérigo. Desde sus primeros años fue un estudiante muy destacado. Se graduó en Salamanca en Derecho, lo que le capacitó para aspirar a cargos administrativos civiles y eclesiásticos. Viajó a Roma, donde obtuvo una bula papal que le habilitaba para ser arcipreste de Uceda, pero la oposición del arzobispo Carrillo, que tenía este cargo reservado para un familiar, le llevó a una dura y larga disputa que acabó con él en la cárcel durante varios años. A su salida recibió la protección del cardenal Mendoza, amigo de su tío, y fue nombrado capellán mayor de la catedral de Sigüenza.

En 1484, de manera repentina, renunció a la capellanía y se hizo franciscano, en un arrebatado ascético que le duró casi 10 años, habitando en diversos

monasterios en Toledo, Castañar y en La Salceda, donde se ganó fama de hombre recto y sabio, virtudes que le catapultaron en 1492, con el apoyo de nuevo del cardenal Mendoza, como confesor de Isabel la Católica. A partir de ahí comienza una meteórica carrera que le conducirá hasta el arzobispado de Toledo. Mientras esto sucede, lleva a cabo una reforma de la orden franciscana basada en la observancia de la pureza de la regla y el logro de inmunidades y privilegios para el clero secular. Dirigió personalmente la cristianización de los musulmanes granadinos, empleando métodos duros e inflexibles que causaron revueltas en Granada y las Alpujarras.

Muerta la reina Isabel en 1504, Cisneros se puso de parte del rey Fernando por la sucesión, frente a Felipe y Juana, pero al marcharse Fernando a Italia, permaneció en España apoyando a Felipe I. Al morir éste en 1506, doña Juana nombró regente a Cisneros, que contaba ya 70 años, y éste preparó el regreso a España de Fernando, no sin antes apaciguar a los nobles castellanos que aborrecían al de Aragón. En compensación, Fernando le otorgó el capelo cardenalicio y le encomendó la dirección de la Inquisición. Ya anciano se convirtió en el hombre más poderoso de la política española.

Mientras Fernando se ocupaba de Europa, Cisneros emprendió uno de sus sueños, una pequeña Cruzada particular, la conquista del norte de África. Con el dinero de la archidiócesis de Toledo emprendió la expedición victoriosa sobre Mazalquivir y, cuatro años después, dirigió personalmente la conquista de Orán. Con la llegada de Carlos I, a pesar de ser nombrado de nuevo regente, fue cayendo en desgracia, hasta su muerte repentina en Roa, Burgos, en 1517, con más de 80 años. Además de político y reformador, Cisneros fue un creador y mecenas de instituciones y obras culturales y científicas de corte renacentista. Fue el fundador de la Universidad de Alcalá de Henares e impulsor de la *Biblia Poliglota*, entre otras muchas empresas.

Cisneros fue un hombre muy popular y muy admirado en los siglos XV y XVI; de ahí que sean numerosos los poemas dedicados a su figura que se recogen en romanceros y cancioneros. El poeta del RAE RM 6212 yerra en el título de este poema 22, donde sitúa al cardenal en la batalla de Mazalquivir, que tuvo lugar



en 1505, mientras en el texto habla de la conquista de Orán, que tuvo lugar cuatro años después. De hecho, Cisneros, en los versos 17 y 18, mientras se libra la batalla, reza ya en el templo de San Miguel de Mazalquivir, lo que demuestra que para entonces estaba conquistada la ciudad portuaria.

En la primera estrofa de este poema 22, el poeta menciona la gran cantidad de efectivos que se movilizaron al otro lado del estrecho, sobre todo desde Toledo, de donde Cisneros era arzobispo. Este dato afianza aún más la teoría de que el poeta se refiere a la conquista de Orán en 1509, en la que se movilizaron más del doble de fuerzas que en 1505, cuando se conquista el puerto de Mazalquivir. Infidelidades del copista o de su fuente.

Cisneros convenció al Rey de la conveniencia de iniciar incursiones militares en el norte de África. Su proyecto era una gran cruzada que continuase de alguna manera las pretensiones compartidas con Isabel I de, una vez reconquistado el reino de Granada, cruzar al continente africano y proseguir con el aniquilamiento del Islam, la reconstrucción de la cristiandad de los primeros siglos y la reconquista de Jerusalén (Bataillon 1979).

Al ir desinflándose este macro-proyecto por la negativa de apoyo solicitado a Portugal e Inglaterra, donde reinaban dos yernos del rey Fernando, que se adhieren de palabra pero no con hechos, el propio Cisneros se ofrece a financiar el proyecto con las rentas de su señorío eclesiástico, y comenzando con el asalto a Orán. El monarca designó al de Torrelaguna capitán general de la campaña, y a Pedro Navarro, *maese de campo*, encargado de dirigir las operaciones sobre el terreno.

Las fuerzas que se concentraron en el puerto de Cartagena fueron 90 naves (80 de transporte y 10 galeras) y 22.000 soldados. Pronto surgieron fricciones entre el cardenal y Navarro. La primera de ellas, a causa del botín obtenido en la captura, antes de partir, de varias fustas moriscas, que Navarro repartió enteramente entre los participantes en los asaltos, en vez de destinar la mitad a financiar la expedición, como estaba convenido.

La flota zarpó el 16 de mayo de 1509 y llegó al día siguiente a Mazalquivir, la cabeza de puente (bajo control español desde 1505) desde la que partió el día 18

para la conquista de Orán, ciudad costera de 10.000 habitantes y bien fortificada y artillada. Cisneros tenía intención de marchar él mismo en cabeza de la formación, pero finalmente Navarro le convenció de que se quedara en Mazalquivir, hecho que utiliza nuestro poeta en los versos 15-22:

Mientras duró la batalla  
al santo arzobispo vieron  
en Mazalquivir orando  
de San Miguel en el templo.  
Como otro Moisés estaba  
a favor de los hebreos,  
y contra los de Amalec  
pidiendo victoria al cielo. (Poema 22 RAE RM 6212)

Con la referencia bíblica de los cuatro últimos versos, se menciona un pasaje del Éxodo (17,8) que narra el ataque de los amalecitas contra Israel. Amalec era nieto de Esaú e hijo de Elifaz, y el pueblo que lleva su nombre era nómada y sin patria identificada. Según el libro del Éxodo cuando los amalecitas atacaban Israel, Moisés se subió a un monte cercano y levantó los brazos implorando la victoria a Dios. Mientras los mantenía en alto, los israelitas ganaban la batalla al mando de Josué. Cuando los bajaba, la victoria era para los amalecitas. Aarón y Jur, que acompañaban al líder judío decidieron entonces sentarle y sujetarle los brazos, de esa manera ganaron la batalla. Cuentan las escrituras que Yavé le dijo a Moisés que en represalia contra los seguidores de Amalec, borraría el recuerdo de su pueblo debajo de los cielos. Este suceso bíblico fue muy popular en la época, de ahí que lo recoja nuestro poeta aficionado, persona de grandes conocimientos bíblicos.

Jiménez de Cisneros planificó el ataque a Orán por mar y tierra. Mientras la armada bombardeaba las murallas, la fuerza terrestre, que Navarro dividió en cuatro cuerpos, se enfrentó al enemigo a las afueras de la ciudad. La artillería y caballería españolas obligaron a los defensores a replegarse hasta que tuvieron que resguardarse dentro de Orán. Una vez consolidadas las posiciones del sitio, se inició el asalto con escalas, bajo cobertura artillera y con ayuda de minas.

Cuando parecía que la batalla se estaba decidiendo en lo alto de las murallas, entraron los atacantes por las puertas de la ciudad. La lucha continuó, por poco tiempo, en las calles y en el puerto.

El resultado final fue, tras apenas dos o tres horas de combate, de entre 4.000 y 5.000 bajas argelinas por sólo 300 propias, y un gran saqueo posterior de la ciudad y los barcos capturados en el puerto, por parte de marinos y soldados, que se hicieron con un botín de 500.000 escudos en monedas, mercancías, esclavos y rehenes. Navarro tomó posesión de Orán en nombre del rey, por lo que la plaza pasaba a manos de la Corona, privando a partir de entonces del mando a Cisneros, quien hubo de regresar a España.

En los versos 5-8:

Sobre la humilde capilla  
y debajo del capelo  
lleva la real corona  
del gran Filipo el primero. (Poema 22 RAE RM 6212)

En estos versos el poeta vuelve a tener un *lapsus* que puede entenderse como un error a la hora de escribir sobre unos hechos que, aunque asimilados por la cultura popular, sucedieron un siglo antes. O bien puede ser un fallo del transmisor o incluso del recopilador, que mezcla dos poemas distintos referidos a dos batallas próximas en el tiempo, con un mismo protagonista. La batalla de Orán fue en 1509 y el rey Felipe I murió en 1506, luego a quien servía Cisneros era a Fernando de Aragón y no a su yerno. Además, Cisneros es nombrado cardenal una vez muerto Felipe el *Hermoso*, por consiguiente, en la batalla de Mazalquivir no tenía aun el capelo.

#### 4.5.2 *La leyenda del sol parado*

Sorprenden en este poema, de carácter eminentemente narrativo, los cuatro versos finales, sin duda los más interesantes desde el punto de vista erudito:

Cuatro horas detuvo el sol  
en medio de su hemisferio  
mientras que los españoles  
al africano vencieron. (Poema 22 RAE RM 6212)

Entre las hazañas guerreras de la Reconquista se encuentra la batalla de Tentudía, en Badajoz, cuya fama llega hasta el siglo XVII, tanto por fuentes orales como escritas. Según estas fuentes, los cristianos vencieron gracias a un milagro extraordinario: el sol estuvo sin ocultarse durante tiempo después de la hora de la puesta, permitiendo la victoria definitiva. En recuerdo de aquella batalla se levantó el monasterio de Tentudía en Calera de León (Badajoz), del que aun quedan restos.

En un extraordinario trabajo, todavía inédito al escribirse este texto, sobre la comedia de Lope de Vega *El sol parado*, el profesor José María Pedrosa (*Lope de Vega y El sol parado: mito, leyenda, drama*) recoge las fuentes de este extraordinario suceso que nuestro poeta utiliza para ensalzar aun más la figura de Cisneros. Es curioso porque Pedrosa cita un párrafo del libro *Crónica de las tres órdenes*, (Toledo 1572) escrito por fray Francisco de Rade, que muy fácilmente pudiera servir de fuente al autor de nuestro poema:

En antiguos memoriales de cosas de esta orden se haya escrito que el maestre don Pelay Pérez Correa, haciendo guerra a los moros por la parte de Llerena, hubo con ellos una batalla al pie de Sierra Morena, cerca de donde ahora es Santa María de Tudía. Dicen más que peleando con ellos muchas horas, sin conocerse victoria de una parte a otra, como viese que había muy poco tiempo de sol, con deseo de vencer aquella batalla y seguir el alcance, suplicó a Dios fuese servido de hacer que el sol se detuviese milagrosamente, como en otro tiempo lo había hecho con Josué, caudillo y capitán del pueblo de Israel. Y porque era día de Nuestra Señora, poniéndola por intercesora, dijo estas palabras: Santa María detén tu día. Dícese en los dichos memoriales que milagrosamente se detuvo el sol por espacio de tiempo muy notable, hasta que acabó el maestre su victoria y prosiguió el alcance. En memoria de este milagro dicen haberse edificado una iglesia por mandado del maestre, y a cosa suya, a la cual puso el nombre de santa

María de Ten tu día, y ahora corrupto el vocablo se dice Santa María de Tudía. (Francisco de Rades, 1572 fols 31-32)

En el poema 22 del RAE RM 6212 se engrandece el comportamiento de Cisneros en una batalla, otorgándole las mismas facultades que a Yavé o a la Virgen, según la fuente tomada. Pedrosa indaga en la leyenda y está convencido de que la presencia de este suceso en la literatura española procede de la Biblia, y en concreto del libro del Éxodo:

Yavé dijo a Moisés: Alza tu mano hacia el cielo y vengan sobre la tierra de Egipto tinieblas tan espesas que se las pueda palpar. Alzó Moisés su mano hacia el cielo y hubo densas tinieblas, tres días y tres noches, por toda la tierra de Egipto. No se veían unos a otros, durante tres días nadie se movió de su lugar. Pero los hijos de Israel tuvieron luz en la región donde moraban. (Exodo x:21)

Una cita aún más evidente extraída del libro de Louis Ginzberg *Las leyendas de los judíos* :

A la caída de la tarde, la batalla no había quedado todavía decidida, y por eso Moisés imploró a Dios que detuviese el curso del sol y de ese modo permitiese a Israel culminar la batalla. Dios concedió su favor, y el sol no se puso hasta que Israel no hubo destruido por completo a su enemigo. Entonces Moisés bendijo a Josué con las palabras: “Algún día el sol se quedará parado para favorecerte a ti, igual que ha hecho hoy para mi, y aquella bendición encontró cumplimiento más adelante en Gibeon, cuando el sol se quedó parado para ayudar a Josué en su batalla contra los amoritas. (Ginzberg, 1946, pág.61)

El tópico del sol parado no se queda en el siglo de Oro sino que está presente en épocas posteriores y en contextos no sólo bélicos sino amorosos o filosóficos, que toman el modelo bíblico.

Este poema nos aporta una nueva línea informativa de nuestro cancionero. Tras cada hecho histórico hay siempre un personaje. Cuando estos acontecimientos, junto a sus autores, vencen las barreras del tiempo, del lugar y de la cultura se convierten en un hito histórico. Pero además, detrás de cada hecho de estas

características hay una manera de pensar que identifica también al personaje protagonista. Por eso el hombre relaciona normalmente una idea, un valor o un sentimiento con ese personaje. Desde ese momento todo lo que envuelve a esa figura, su imagen, sus palabras o sus acciones toman un significado y se convierten en un elemento de comunicación, una especie de código que le sirve al emisor para comunicar o transmitir un mensaje hacia el receptor. Figuras como Cisneros, Colón, Felipe II, y anteriormente El Cid o Julio César, son auténticos iconos utilizados a lo largo de la historia por grupos determinados, según su conveniencia. Recuérdese el uso de la figura del Campeador por los franquistas, o más recientemente, del Ché por los jóvenes de ideología progresista.

En el poema 22 estamos ante la exaltación de la figura de un personaje histórico capaz de sucesos sobrenaturales, en este caso Francisco Jiménez de Cisneros que, curiosamente, murió en el año 1517, es decir, aproximadamente un siglo antes de la confección, según nuestros cálculos, de este cancionero. Este dato nos lleva a preguntarnos: ¿Por qué se copia en el XVII una “noticia” de comienzos del XVI? ¿Por qué sacar a la luz el intento cisneriano de conquistar África? ¿Serían este tipo de poemas un acicate, una manera de recordar glorias pasadas que sirvieran para estimular a una sociedad en horas bajas o hay algo más? Cisneros pertenece a la historia de lo que algunos estudiosos llaman la *Prerreforma* y que el cardenal materializó a lo largo de su vida con fundaciones, lucha contra los rebeldes de la fe, constitución de sínodos, favores administrativos a los hombres de religión y una seria preocupación por enseñar la religión a los niños (publicó un catecismo) y devolver la cordura a los malos usos de los clérigos y sacerdotes (editó documentos contra los sacerdotes concubenarios).

Fue en él (Cisneros) preocupación constante el mejorar la calidad de sacerdotes y religiosos. Todos sus esfuerzos de reforma son un testimonio de ello, y mucho más elocuentes aun son las fundaciones mediante las cuales quiso resolver el problema del reclutamiento, de la selección. La creación de la Universidad de Alcalá no fue sino la instalación de un organismo completo de enseñanza eclesiástica: elemental, media y superior. (Bataillon 1979, pág. 10)

Cisneros no sólo representa el espíritu de la *Contrarreforma*, que le su cedería en el tiempo, es también uno de los franciscanos más ilustres, y ya hemos dicho que la persona que recopila este manuscrito deja entrever su cercanía, o su pertenencia, a esta orden. Cisneros se propuso desde su llegada al arzobispado de Toledo aplicar con vehemencia la pobreza franciscana, hasta el punto de que, debido a las críticas de quienes le rodeaban, todos ellos sacerdotes, el Papa tuvo que llamarle la atención por su exceso de celo y Cisneros volcó entonces su entusiasmo por la regla en las órdenes monásticas, a las que consideraba verdadero ejemplo de religiosidad. ¿No será pues este poema un intento por parte de una facción de la Iglesia de aupar la Contrarreforma, recuperando así la figura de un reformista ortodoxo y conservador como fue Cisneros?

No podemos olvidar que las biografías ocuparon un porcentaje muy importante de las ediciones de libros que se publicaron en España durante el siglo XVII, como puede verse en los catálogos de la época. No es de extrañar, cuando se trata de buscar un vehículo eficaz de educación popular y un vínculo entre el autor y el receptor, o como apunta Maravall, de configuración moral y política, cuando ésta se dirige, como sucede ya en el Barroco, a un público anónimo y numeroso.

Ahondando en este asunto, Gonzalo Abril aporta una interesante teoría que relaciona acertadamente el empleo y difusión de una marca en la publicidad moderna, icono que alegóricamente identifique al producto, con los emblemas, empresas y signos usados en el Renacimiento y el Barroco. Recuperar personajes, hazañas, gestos y sucesos que tuvieron una clara aceptación social en una época, no deja de ser una manera de crear una marca publicitaria que represente de manera alegórica a la monarquía o incluso al Estado o a una orden religiosa, en momentos de baja aceptación social, como ya sugerimos al hablar del poema 119 dedicado al rey Fernando.

Esta relación alegórica es aún más evidente cuando se piensa en la marca, no como signo de la mercancía, sino como índice de la identidad de quien la adquiere y exhibe, de la pertenencia al grupo real o imaginario de quienes están marcados por ella. Las dos funciones de la marca son

interpretadas como correspondientes a dos momentos del capitalismo: en el capitalismo de producción la marca lo es del producto, garantizando la propiedad del fabricante; en el capitalismo de consumo, la marca sirve para marcar a los consumidores, para clasificarlos y jerarquizarlos. En este segundo caso se advierte aún más claramente la semejanza de la marca con aquellos símbolos del Barroco. (Abril, 2003, pág. 106)

El poema 22 es un texto que con toda seguridad formó parte de la propaganda franciscana sostenida durante la práctica totalidad del siglo XVII, a favor de la elevación a los altares de Francisco Jiménez de Cisneros, en un proceso iniciado en 1530 con la causa de beatificación y que no pudo concluirse satisfactoriamente.

Si aplicamos el Análisis Estructural al personaje de Cisneros, según nos lo presenta el autor del poema, vemos que el estado del ego que predomina en él es el de *Padre Protector*, especialmente manifestado en los últimos versos “*Cuatro horas detuvo el sol/ en medio de su hemisferio/ mientras que los españoles/ al africano vencieron*” . Su comportamiento se vuelve *Adulto*, cuando apoya las armas, “*Al arma, al arma, fuego, fuego...*”, cuando el narrador quiere hacer hincapié en su calidad no de hombre de religión sino de guerra.

Esa actitud se convierte en la de *Niño* natural cuando se postra ante Dios, y reza sumiso pidiendo la victoria al único “ser” que siente por encima de él. Es decir, Cisneros es un *Padre Nutricio* como cardenal protector de almas, *Adulto* como hombre de guerra y *Niño Adaptado* en su relación con Dios. De nuevo el AT nos ayuda a definir la intención del poeta en la caracterización del personaje. Cisneros recibe *Caricias positivas*: “*invicto*”, “*santo*”, “*otro Moisés*” por parte del narrador. La estructura del tiempo es de plena Actividad y en cuanto al rol, está claro que es de *Salvador*.

Hay tres claras transacciones en el poema. El poeta manifiesta una transacción de admiración al cardenal, al crear una obra propagandística: “*Con mucha gente española/ sale de la gran Toledo/ el invicto cardenal/ fray Francisco de Cisneros*”. En la admiración, el *Adulto* examina a la otra persona y le dice al *Niño* que siga adelante. La admiración surge porque el *Niño* se queda maravillado ante la presencia, fuerza y energía del *Padre* real. Hay quienes aceptan la admiración y



la transforman en una experiencia valiosa, porque saben que la gente necesita modelos de comportamiento, como es el caso. (Valbuena, 2006, pág.123)

En los versos: *“Al arma, al arma, fuego, fuego/ que es nuestra por la fe vencer muriendo”*, el cardenal manifiesta una transacción complementaria *Padre-Adulto*, apoyando a otra persona, en este caso a las tropas, para que tomen una decisión. Es lo que se llama una transacción de *Apoyo*.

En su actitud ante Dios, rezando, Cisneros adopta una clara actitud de *Súplica*, transacción complementaria *Niño-Adulto*. Pide ayuda para salir victorioso en la batalla.

El Análisis Transaccional aplicado a este poema ahonda en lo que acabamos de decir. Observamos que hay un narrador-poeta que se sitúa en un plano *Adulto* y que, tras analizar una situación extrema, la epidemia de peste, dice lo que conviene hacer al resto de la sociedad: *“Alzad los ojos al cielo”*, *“haced capilla formada”*, *“oficiad por los difuntos”*, *“convidad para este entierro/ a los que en la corte hubiere”*, *“Vengan los santos del cielo”*, etc.... Mantiene una actitud *YO ESTOY MAL- TÚ ESTÁS MAL*, dentro de un estado emocional de *Miedo* y el rol que desempeña es el de *Salvador*.

#### **4.5.3 Fray Pedro González de Mendoza.**

El poema 26 es un soneto dedicado a fray Pedro González de Mendoza, hijo menor de la princesa de Éboli, descendiente del cardenal Mendoza y protegido del cardenal Cisneros, *“el manto que heredaste de otro Dios”* dice el poeta en clara alusión a éste último. Se trata de otro fraile franciscano, que llegó a ser arzobispo de Granada y obispo de Sigüenza y un gran defensor del dogma de la Inmaculada asunto que, como veremos, también tiene mucha importancia en este cancionero.

El poema es un cúmulo de alabanzas cultistas al arzobispo, con mención a los emblemas de su escudo nobiliario, para el que piden con urgencia el capelo cardenalicio, mientras opta y espera ser nombrado Papa:

Silbio, pastor de celestial decoro  
que das mil plumas a la fama altiva  
para que tu nobleza siempre escriba  
en láminas de bronce y planchas de oro

águila en la grandeza, león sonoro,  
hombre casi inmortal, toro en fe viva,  
retrato de aquel carro en que Dios iba  
del águila león, del hombre toro.

El manto que heredaste de otro Dios  
con que al mundo te muestras luz tan clara,  
al cielo espanto, a la virtud despojo.

Ya es tiempo, Pedro, que tus sienes pías,  
mientras del otro esperan la tiara  
sobre los hombros se te vuelva rojo. (RAE RM 6212, poema 26)

Pertenece, en la línea de los anteriores, al conjunto de poemas ideológicamente definidos y escritos como campaña publicitaria, en este caso de una orden religiosa y en apoyo al ascenso profesional de uno de los suyos. Cronológicamente nos sirve para fechar el poema después de 1610, fecha en que fray Pedro fue nombrado arzobispo, y por supuesto antes de su muerte 20 años después. Hay otro detalle biográfico de este personaje que nos aporta información sobre el cancionero y su entorno. Fray Pedro fue un hombre cercano al duque de Lerma, valido del Felipe III. En este cancionero, este personaje sale bien parado a pesar de ser responsable de la bancarrota del Imperio. Se cuentan por decenas los poemas escritos en España criticando la gestión del duque, y curiosamente en este cancionero no se recoge ninguno.

Si aplicamos los Análisis Estructural y Transaccional , vemos que el poeta tiene una actitud de *Adulto* influenciado por el *Padre Crítico* ante la sociedad reclamando para Mendoza títulos eclesiásticos de más alto calado de los que posee. Lanza continuamente *caricias positivas* sobre el obispo y el rol que representa es el de *Salvador*.

#### **4.6 La peste y sus consecuencias sociales**

Antes de pasar a analizar los poemas centrados en la sátira política y social, sin duda la más jugosa del cancionero, nos detenemos en el poema 131 del RAE RM 6212. Es el único dedicado a uno de los desastres que más consecuencias sociales tuvo en Europa durante varios siglos: la peste. Esta enfermedad pandémica, que tanto influyó en el carácter y comportamiento del hombre Barroco, en su desánimo y desengaño vital, fue una constante en los siglos XVI y XVII, como lo fue también en la Edad Media (Peste Negra del siglo XIV), jugando un papel muy importante en los movimientos demográficos.

Su intensidad varía según las circunstancias, especialmente las circunstancias económicas, pero siempre constituyeron (peste y epidemias) una amenaza incluso para los países más prósperos. De tal forma que se puede decir que ninguna generación escapaba a su impacto: a éste respondía la mayor parte de los terribles descensos que se encuentran en todas las curvas demográficas. Pues además de su frecuencia, las pestes no dejaban jamás de producir terribles hecatombes humanas (...) Por otra parte hay pruebas de la extraordinaria influencia del factor epidemia sobre la mentalidad de la época y aunque sean menos precisas que las cifras, no son menos reveladoras. Recuérdese la gran devoción a San Sebastián y a San Roque, santos protectores contra los contagios o bien la resignación ante la peste puesta en evidencia por los testimonios subjetivos. (Nadal y Giralt en García de Enterría, 1973,pág. 213)

Durante el siglo XVII hubo tres grandes epidemias de peste que se extendieron entre los años 1596-1602, 1647-1652 y 1677-1686. Entre todas ocasionaron más de un millón y medio de muertos en España, siendo las mayores causantes del descenso poblacional, por encima de la expulsión de los moriscos (300.000), las migraciones a América (50.000 en el primer tercio de siglo) o las guerras

(100.000). El origen de la peste de 1596 (que ocasionó 600.000 muertes), al que alude nuestro poema, estuvo en un contagio procedente de Flandes, según se constató ya en la época, y recogió años después el médico y profesor Joaquín de Villalba.

En los estados de Flandes, bajo dominio español, hubo una malísima peste que devoraba a sus habitantes. La ambición del comercio hizo llegar a Santander unas naves cargadas de mercaderías y ropas y en ellas vino el contagio con que aquella provincia se abrasaba. Empezóse a propagar el contagio en los pueblos inmediatos al referido pueblo: se extendieron luego sus efluvios en lo interior de las Castillas comunicándose de Madrid a Toledo, de ciudad en ciudad, de provincia en provincia, casi no hubo pueblo en España que no sufriese las calamidades de ese azote. (Joaquín de Villalba, 1802 pag.225)

Desde que se produjeron las primeras muertes, se abrió un extenso e intenso debate médico en España sobre si la enfermedad de la que estaban muriendo miles de personas en el norte de España era peste o no. Este debate ralentizó la toma de medidas y fue decisivo para la propagación masiva de la enfermedad.

(..) En qué se distingue la peste del contagio, responde (el críticón): “En que mientras los médicos andan en sus disputas y controversias, se lleva toda una ciudad y se extiende a todo el reino. (Villalba, 1802, pág. 227)

Los propios ayuntamientos, a petición de los mercaderes, pedían al Rey que no decretase la cuarentena hasta que no se tuviese certeza de que era peste, para evitar pérdidas... mientras, los contagios seguían avanzando. Veamos como ejemplo la carta escrita por el pueblo de Burgos al Rey en 1599:

Suplica esta ciudad humildemente a vuestra magestad, se sirva de mandar dar su real provisión para que ningún lugar califique a esta ciudad por apestada ni se guarde de ella (le impida la comunicación) le impidan la entrada, comunicación y comercio si no fuere cuando vuestra magestad mandare en su Real corte se guardara de ella, pues siempre esta ciudad ha de ir dando cuenta a vuestra magestad de todo lo que fuere sucediendo para que provea lo que más convenga a su Real Servicio. (Brumont, Toulouse, 1987, pág. 165)

Las dudas eran muchas y hubo autores como Nicolás Bocangelino, médico de la infanta Margarita de Austria, que apostaron porque no se trató de una sola enfermedad, sino de varias, y esa y no otra fue la causa de la confusión, y Bocangélico uno de los culpables de que no se tomaran medidas más rápidas:

En unas tierras hubo peste por corrupción del aire; en otras fiebres pestilentes sin peste, y en algunas solo vulgares y comunes, siendo pocos los que escaparon: que de estas variaciones resultaron diferentes opiniones, atribuyendo unos el mal a la disposición y aparato de la gente, otros a que era un mal nuevo como cuando el catarro y el tabardillo comenzaron. (Villalba, 1802, pág. 7, II Tomo)

La peste siguió su avance y en pocos meses los muertos se contaban por millares. Felipe III encargó con urgencia al médico Luis Mercado que escribiese un pequeño tratado sobre cómo actuar antes, mientras y después del contagio para que hubiera un criterio único y obligatorio con el que poner fin a las disputas médicas, es decir que crease lo que ahora llamaríamos un protocolo de actuación. El libro se repartió por todo el reino y estuvo en la calle en agosto de 1599, tres años después de los primeros casos. Pero si los galenos no se ponían de acuerdo en las especificaciones de la epidemia, tampoco había un criterio único a la hora de hablar de las razones del contagio. El propio Bocangelino escribió que concurrieron tres causas en esta “confusión epidémica” que tanto duró en Castilla, Portugal y en otras partes:

La primera fue la ropa y gente que llegó de Flandes a Santander que venía apestada, desde donde se fue esparciendo el mal por los lugares cercanos, haciéndose más común cada día. La segunda fueron los eclipses de sol y luna que sobrevinieron después (...) La tercera fue el aparato y disposición en los humanos viciados y corrompidos de las gentes para recibir los vapores mefíticos y exhalaciones contagiosas. (Villalba, Madrid 1802, págs. 9-10, II Tomo)

Salvo la primera de las causas, el resto no pasan de ser meras fantasías legendarias, que demuestran que la peste era una verdadera desconocida y que la sola mención de su nombre causaba pánico entre las gentes del siglo XVII.

Baste con echar un último vistazo al libro de Villalba y fijarnos en las curaciones que se proponían para hacer frente a la peste en el libro encargado por el Rey a Luis Mercado, para ratificar lo dicho sobre el desconocimiento y el terror:

Los buenos efectos que para la curación de esta enfermedad observó en la aplicación especialmente de algunos emplastos, cataplasmas, fomentos y ungüentos de que tenía experiencia, señalando por excelente remedio los pollos grandes aplicados vivos a la seca o corbunclo hasta que se mueran, con cuya alternativa vio el autor maravillosos efectos en la peste de Sevilla de 1568 (...) También refiere que la escabiosa (planta de hoja grasa) picada y mezclada con manteca de vacas y renovada de dos en dos horas que se mortifique en el carbuclo, es celebrado remedio, y que con él se vieron grandes efectos en Zaragoza. (Villalba, Madrid 1802, pág. 235)

Con respecto a la expansión de la enfermedad por todos los pueblos de España, y las consecuencias dejadas a su paso, fray Ramón Molina en su estudio sobre la peste en la localidad guadalajareña de Yunquera de Henares, recoge datos sobre algunas otras ciudades.

En 1598, Castro Urdiales solicitó dispensas de lo que debía pagar por su encabezamiento, alegando haber perdido 3.000 personas en el contagio del año anterior, por lo que la villa había quedado arruinada y casi despoblada. (*Revista Wad-Al Hayara*, Guadalajara 1990, pág. 247)

En Segovia se tienen datados 12.000 muertos por peste, en Sevilla 8.000, en Mergal (Burgos) 1.500. Hubo comunidades rurales que fueron literalmente segadas, porque a ellas afectó más que a las ciudades.

Desde que se dieron los primeros casos se cerraron las escuelas, se dispusieron los hospitales, se hicieron hogueras de enebro para purificar el aire, se quemó la ropa de los afectados, y aun así el resultado fue devastador. Para sacar de las casas de los apestados la ropa y quemarla, en muchas ciudades se valieron de los pícaros, y se pusieron en marcha todo tipo de oraciones, plegarias, procesiones y misas para pedirle a Dios, a los santos respectivos y a la Virgen María que acabase con la epidemia, como lo demuestra la relación del regidor burgalés Andrés Cañas:

Burgos ha hecho decir, de 30 meses a esta parte, cada día 6 misas, una en el Crucifijo, otra en San Lesmes, otra en Nuestra Señora la Blanca, otra en San Roque, otra en San Francisco, otra en Rebolleda, y alumbrar seis lámparas suplicando a Nuestro Señor se apiade de nosotros y guarde esta ciudad. En todas las misas que se dicen en Burgos echo se diga particular oración por la salud.

En todos los conventos que se haga cada día particular oración por lo dicho. Ha procurado se hagan gran cantidad de procesiones a todas las iglesias. Ha hecho sacar el Santísimo Sacramento fuera en muchas iglesias y que se saquen en procesión y se tengan muchas reliquias fuera. ( Brumont, Toulouse, 1987, pág. 161)

Con este escenario no es de extrañar que el autor del poema 131 comenzase su romance con una referencia a religiosos, niños, mujeres y al pueblo en general para que alzasen su voz al cielo pidiendo que cesara el mal que estaba poniendo en peligro a España.

Haced capilla formada,  
pues sois voces diferentes,  
y oficiad por los difuntos  
vigilia y misa de réquiem.  
Castilla hará el contrabajo,  
que es su voz, después que tiene  
para mayor soledad  
hijos muertos, padre ausente. (RAE RM 6212, poema 131)

La peste no sólo causó más de un millón de muertos en un siglo, sino que fue una de las causas del pesimismo y de la disminución del sentimiento religioso en nuestro país. Devotos, cumplidores con los preceptos, apasionados incluso en las manifestaciones de religiosidad, los españoles entendían cada vez peor que Dios pudiera ser tan injusto con un pueblo entregado a su causa, que luchaba contra los protestantes y el Islam, y le mandase epidemias semejantes o peores de las que enviaba a los pueblos herejes en la Biblia.

Esta epidemia de finales de siglo se sumó a los ataques que el Imperio estaba sufriendo ya por parte de sus enemigos, principalmente Inglaterra y Holanda, y

que obligaban a mantener ejércitos por medio mundo, produciendo la ruina del Estado. Los monarcas españoles no podían entender los designios de su Dios que, habiendo llevado a España hacia el Imperio, la abandonaba a su suerte e incluso lanzaba sobre nuestro país la peste y destruía nuestros barcos con tempestades violentas dando la victoria al enemigo infiel. Todo ello fragua en la conciencia de los españoles, según asegura Gustavo Bueno (1999), el convencimiento de que, la evidencia de que se enfrentan a una realidad impacable: la caída del Imperio y con ella la fractura de la unidad de España.

Entre los versos 11 y 34 de nuestro poema, el autor implora al pueblo que lleve a cabo todo tipo de actos religiosos para frenar esta inercia destructiva, recogiendo en verso una realidad que estaba en la calle. Involucra al tierno infante, el futuro Felipe IV, para que cante en la misa de plegaria. Después se encomienda a Francisco de Asís y Santo Domingo, los fundadores de los dos órdenes religiosos más importantes, junto con los jesuitas, para que pidan a los hombres de la Corte y al propio rey Felipe III, que formen parte de la comitiva del entierro de un personaje próximo a la familia real por parte de la madre del rey, a quien a partir de entonces va dirigido el poema, en concreto a su túmulo.

La muerte de *“esta víctima preciosa”*, la considera el poeta como una ofrenda a Dios para que acabe con la peste.

Este poema 131 es un romance narrativo en el que se da cuenta de un suceso, en este caso una peste, y en el que de nuevo se ve la intencionalidad religiosa del recopilador, que lo elige entre otros muchos que se publicaron con motivo de esta epidemia, por su intencionalidad claramente católica de dirigirse a Dios como único posible sanador.

El Análisis Transaccional aplicado a este poema ahonda en lo que acabamos de decir. Observamos que hay un narrador-poeta que se sitúa en un plano *Adulto* y que, tras analizar una situación extrema, la epidemia de peste, dice lo que conviene hacer al resto de la sociedad: *“Alzad los ojos al cielo”*, *“haced capilla formada”*, *“oficiad por los difuntos”*, *“convidad para este entierro/ a los que en la corte hubiere”*, *“Vengan los santos del cielo”*, etc.... Mantiene una actitud YO ESTOY



*MAL, TU ESTAS MAL*, dentro de un estado emocional de *Miedo* y el rol que desempeña es el de *Salvador*.

#### ***4. 7 La política y el desengaño social***

Dentro del apartado de poemas históricos, sociales y políticos, ocupan un lugar importante un grupo de composiciones dedicados a la Corte y sus laberintos mundanos:

Porque en Corte ninguno está seguro  
de odio, de recelo ni de envidia,  
que allí no vale la verdad sincera,  
sino lisonja, engaño y fingimiento,  
que este es el puro incienso cortesano  
con que los más amigos se perfuman. (Pedro de Padilla 2010. Pág.55)

Un recurso frecuente en toda la poesía de cancionero que en nuestro RAE RM 6212 se centra sobre todo en criticar los excesos de validos y ministros de la corona, en definitiva zaherir a la clase política de la época. La lamentable situación política del siglo XVII, como consecuencia de la crisis económica y social, o viceversa, caló en la sociedad y como reflejo de ella en la literatura de la época. Guerras, impuestos, malas cosechas, trigo a precio de oro, soldados licenciados en busca de llevarse algo a la boca a costa de lo que sea, estudiantes hambrientos y sin un duro, alcahuetas y pobres por todas partes forman el mosaico de la sociedad del siglo XVII, un siglo en el que el éxodo rural se convierte casi en una epidemia más. Si a esto añadimos que los solares para edificar alcanzaron un precio por las nubes, que subieron de manera incontrolada los alquileres de las viviendas, que desaparecieron los hogares para pobres con lo cual éstos se lanzaron a la calle y que el pillaje y la prostitución alcanzaron cotas altísimas, no debe extrañarnos que en la literatura

de la época se sucedan personajes y situaciones que canten este panorama, con la correspondiente crítica a ciertas actitudes y a los responsables.

No hay un grano de cebada  
cogiéndose más que tierra;  
mas por más que fuera es nada  
para tanta rocinada  
como en la corte se encierra.  
Todo va por sus cabales,  
Aves, pescados y frutas;  
éstas y otras cosas tales  
van a peso de reales:  
solamente sobran putas. (Horozco 2010, pag.47)

Presencia acompañada de la correspondiente crítica a ciertas actitudes y a sus responsables.

Qué os aprovecha, galán,  
resumir de caballero,  
ser Mendoza o ser Guzmán  
pues en casa no hay un pan  
ni en vuestra bolsa dinero? (Horozco 2010, pág.19)

Sirva un ejemplo más, este irónico, hiriente y directo *Aviso* de Barrionuevo:

Ayer juraron en el Consejo de Hacienda el procurador de Cortes por Burgos, y el de Córdoba, don Fernando Manuel, ciego de los dos ojos, sin que en ellos tenga cosa ninguna, y no es el peor que lo hará, que con esto se excusa de la cuenta que diera a Dios si viera. Llévale un paje siempre de la mano. Yo pienso que en aquel Consejo no hay quien no lo esté, por lo menos de codicia. (Barrionuevo, Madrid196. 49v, pág.137)

Si en el siglo XXI en España, las encuestas dicen que la clase política es la peor valorada de todo el arco social, y los políticos el tercer problema de los

españoles después del paro y la crisis, en los primeros años del siglo XVII la situación era muy parecida.

La crisis que se vive en el 1600, tantas veces mencionada en este trabajo, conmueve a toda la escala social y de alguna manera altera las aspiraciones de la gente porque no hay seguridad alguna de nada. “Si la felicidad es el cociente que resulta de dividir el logro por la aspiración”, según la frase de Carlyle, en el Barroco, donde las aspiraciones sociales se multiplican, la realidad desemboca en una falta total de felicidad porque hay pocas posibilidades de lograr lo que uno se plantea en una sociedad en crisis.

Fruto de esta situación surgieron el desengaño y el desánimo, y también la sátira como una manera de protesta o rechazo. Incluidos en ese grupo satírico se encuentran los poemas 17, 18, 19, 20 y 88 de nuestro cancionero, que centran su dardo en los ministros de la corona.

Los reyes hispanos estaban en otra órbita social diferente al pueblo. Desde finales del XVI, su presencia se irradiaba primero a través de un variado tipo de representaciones mayestáticas destinadas al gran público, en las que estaban incluidas las fiestas, y a su lado la especial figura de los validos que eran la cara de la monarquía hacia el exterior y hacia la elite política y económica, en definitiva su contacto con el pueblo. En ciertos momentos históricos, como el que ocupa el estudio de este cancionero, se puede decir que el privado o valido no es la sombra del Rey sino que el Rey es sombra del privado. Eso da pie, según Roger de la Flor, a que los críticos y reformadores “simolicen a la realeza en cuanto oculta y temible, a modo de fiera ciega en el interior de un laberinto palaciego”. Oscuridad, sigilo, que ya dijimos antes era tenido como norma a seguir por príncipes y reyes, pero que también era rechazado por intelectuales de la época como Juan de Mariana:

¿Cuánta puede ser la ceguedad y la ignorancia de los negocios de los príncipes que, encerrados en su palacio como en una caverna, no pueden hacerse cargo de nada por sus propios ojos?... ¿Cómo, pues, ha de haber quien pretenda colocar en la cumbre del Estado a un hombre sin oídos y sin ojos? ¿Debemos creer nosotros idóneos para gobernarnos a los que como ciegos o

alucinados deben apelar continuamente a la prudencia y al ingenio ajeno? (Juan de Mariana en R. de la Flor 2009, pág.133)

Frente a estos comentarios sesudos y razonados, que bien pudiera haberlos escrito un republicano de los siglos XIX o XX, lo que más se prodigaron fueron las críticas satíricas y burlescas y, en su mayoría, chabacanas, no tanto contra la monarquía como contra la clase política. Para algunos estudiosos, el hecho de que si no la única, sí la más común muestra de repulsa a la caída del Imperio, fuese la literatura satírica, no deja de trivializar un asunto crucial para la historia de España, como fue la corrupción de su clase política. Sobre todo, porque buena parte de esa obra satírica no entra en profundidades, aseguran estos autores, ni analiza los verdaderos problemas de fondo que arrastraron a la descomposición del Imperio.

La sátira del fin del Siglo de Oro por su falta de radicalismo religioso, ético y político, se va perdiendo en pequeñeces y futilidades, combatiendo ora uno que otro abuso parcial, una que otra moda, ora los vicios corrientes y generales, ora un personaje particular, un rival literario, un amante desleal... (Vossler, 1933, pág.28).

Bien es verdad que otros estudiosos, consideran esta afirmación un tanto exagerada y justifican la aparente superficialidad de algunos textos, como el empleo de una herramienta ligera que busca más profundas intenciones. Así William Woodhouse en su trabajo *Hacia una terminología coherente para la poesía satírica del siglo de Oro* (Londres 1978, pág.751) recoge una cita de Eugenio Asensio, extraída de su *Itinerario del entremés*, en la que el estudioso español afirma:

El medir por el mismo rasero la angustia metafísica y las menudas flaquezas es una estrategia básica de la comicidad. Semejante actitud ha sido mal interpretada en Quevedo, a quien algún crítico ha reprochado que, después de satirizar en los *Sueños* a la justicia injusta, haya saltado a la condena de los sastres sisonos. (Woodhouse, 1978, pág 751).

Sin entrar en la polémica sobre si se trata de una postura fácil y simplista, o no, argumentos hay para todos los gustos, lo cierto es que gracias a la poesía satírica, la sociedad de la época conoció, y a veces de mano de plumas tan cualificadas como la de Quevedo, muchos de los sucesos que ocurrían en la Corte, en el entorno del Gobierno y de la Monarquía. Se supieron hechos que de otro modo no hubieran sido conocidos por el pueblo. Bien es verdad que, como ya hemos insinuado con anterioridad, mucha de la producción panfletística y literaria fue propiciada, auspiciada y financiada por personajes pertenecientes al grupo dominante, interesados en atacar a personajes concretos o poner el acento en situaciones determinadas, pero para nada querían dañar seriamente el sistema. De ahí esa “¿aparente?” superficialidad.

El romance que en el manuscrito RAE RM 6212 se dedica al que fuera secretario de estado Pedro de Franqueza (poema 19), uno de los personajes más corruptos de la corte de Felipe III, es una buena muestra de la capacidad crítica de los poetas de la época frente a la realidad política y social. Una crítica que en ocasiones era alimentada desde dentro para denunciar los excesos de algunos ministros, mientras otras obedecía a intereses personales de contrincantes políticos.

En la literatura de cordel, en los pliegos sueltos y en general en toda la literatura oral y escrita de la época, de corte más popular, se suceden los poemas contra los corruptos, con nombres y apellidos, y sus corruptelas.

Fue Góngora (el ministro, no el poeta) a ver al Valido en el coche nuevo que ha hecho como el del Rey y le ha costado 2.000 ducados. Díjole un lacayo de don Luis al cochero: “Tu amo viene a echar a perder al mío, y luego el mío va a echar a perder al Rey, y el Rey nos echa a perder a todos”. Es cosa cierta y dicho agudo de un hombre bajo. (Barrionuevo, Madrid 1996. 409 v. pág.86)

En algunas ocasiones estos textos están propiciados por enemigos del personaje, insistimos, pero en otras son el propio rechazo y hastío populares los que provocan la rima. Esta personalización, esta reducción a lo inmediato y concreto, es lo que califican algunos analistas como trivialización de un

problema sangrante que ha marcado, hasta nuestros días, el devenir político e histórico de nuestro país.

Con la muerte de Felipe II en 1598, la Monarquía y el reino se quedaron en una situación de extrema gravedad debido a que seguían abiertos los conflictos internacionales en Europa y ultramar, lo que causaba estragos en la economía peninsular.

La bancarrota decretada por Felipe II en 1596 era la expresión más evidente de la quiebra producida, y los reinos peninsulares, especialmente Castilla, mostraban signo de agotamiento. La hacienda del rey estaba bajo mínimos, con unas fuentes de recursos hipotecadas, que poco o nada rendían ya a la corona, pues la principal de ellas iba a parar a manos de los acreedores del monarca. Tal era la situación en los últimos años del siglo, haciéndose célebre aquella frase que decía, si no muere el rey muere el reino. (Pulido Serrano 2006, pág. 345)

Murió el rey y una de las novedades introducidas en el gobierno, ya en el siglo XVII por su hijo Felipe III, fue la consolidación de la figura del valido o privado, insinuada ya en el reinado de su padre, pero que adquiere ahora su fisonomía definitiva y un protagonismo indiscutible en el manejo de los negocios públicos. (*Historia de España*, dirigida por Javier Tusell. “La Edad Moderna”, Carlos Martínez Shaw. Madrid 1998, pág. 318). Con la llegada del nuevo monarca, fueron apartados de la corte los hombres que habían estado más cerca del rey difunto, y ascendieron otros nuevos que pasaron a controlar la vida política, entre ellos el duque de Lerma. Los hombres cambiaron y también el sistema de gobierno.

(Se inició así) el sistema político del *validimiento* (...) que iría acompañado de una nueva manera de gobernar, ahora a través de las conocidas *juntas*, que desplazarían a la tradicional fórmula de los *consejos* que venían funcionando desde el siglo XVI (...) Estas *juntas* formadas por un reducido número de ministros de reconocida fidelidad al valido, el duque de Lerma, gozaron de una extraordinaria capacidad de decisión política y de plena jurisdicción. (Pulido Serrano, 2006, pág.346)

El valido, como tal, no es una figura institucionalizada, por tanto adquiere su autoridad única y exclusivamente por la confianza que le otorga el Rey. De ahí que debamos entender su existencia no tanto como usurpadores de la voluntad real, sino como ayudantes o protectores reales.

Instrumentos que permitían alejar al monarca del gobierno diario y salvaguardarle así de las críticas ante las consecuencias de medidas desacertadas en unos tiempos desventurados. En cualquier caso, el valido aleja al monarca de los asuntos de Estado, provocando un distanciamiento de los reinos o las clases dirigentes respecto de la política de la Corona, una falta de identificación que en algunos casos llegó a convertirse en desafección, como ocurriría en la crisis de 1640. (Martínez Shaw, en Tusell, 1998, pág. 318)

Dentro de la corriente literaria satírico-burlesca, los validos y favoritos de los reyes, y sus más directos colaboradores, son, prácticamente, el único blanco de esos ingeniosos dardos, quedando siempre a salvo la Monarquía. José Antonio Maravall aporta un esclarecedor comentario sobre este asunto:

Es curioso observar que, salvo en algunos casos de imprecisión de lenguaje, nuestra Historia no ha discernido el nombre de privado a todos los que han actuado, ni siquiera unipersonalmente, como verdaderos primeros ministros de los tres últimos reyes de la casa de Austria. Cuando el monarca ha conservado una suprema vigilancia sobre sus actos y ha sido su efectiva voluntad, con ejercicio de soberanía, la que ha decidido las resoluciones de gobierno, aunque sólo fuera dando fuerza legal a la propuesta del ministro en casos por repetidos que pudieran ser de identificación entre rey y Ministro, éste no ha sido llamado valido. Y así no han sido tenidos por tales ni Oropesa o Medinaceli con Carlos II, ni Medina de las Torres con Felipe IV. En cambio Lerma y Uceda, Olivares, Nithard y Valenzuela han quedado, bien fueran grandes duques o simples plebeyos audaces, con fuertes dosis de pícaros, como ejemplos de validos. (Maravall, 1944, pág.304)

El duque de Lerma fue el valido de Felipe III y el conde-duque de Olivares de Felipe IV. Ambos figuran en la historia de España como los validos por antonomasia, mientras Luis de Haro, Nithard o Valenzuela, que citaba Maravall, nunca gozaron del poder omnímodo de sus antecesores, que sí dominaron entre ambos la política española de la primera mitad del siglo XVII.

Los validos se distinguieron por “la delegación de parte de sus funciones en otros personajes, (ministros y secretarios) que son criaturas o hechuras del valido (...) Y en general (por) la concesión de puestos y cargos clave a una clientela de amigos y parientes como medio de asegurarse mejor el control del poder” (Martínez Shaw, 1998, pág.319).

Pedro de Franqueza, el protagonista de varios poemas de nuestro cancionero, fue uno de esos protegidos del Duque de Lerma durante el reinado de Felipe III. Pasó de notario del pueblo de Igualada a ser el favorito del valido. Gracias a una ambición desmesurada y a los favores del duque consiguió ser Conde de Villalonga, Caballero de Montesa, Clavero de la Orden, regidor de Madrid, Conservador de Silla, Señor del valle de Villalaz y secretario del Consejo de Estado con pleno poder en las finanzas reales de Felipe III. A nadie se le escapaba que la mejor manera de hacer prosperar las cosas en la Corte era ganarse el apoyo de este ministro, sobre todo si se trataba de algún negocio relacionado con cuestiones financieras.

En enero de 1607, ocupando la que ahora sería la cartera de Economía y Hacienda, fue detenido por corrupción, juzgado y llevado a prisión, donde murió meses después.

Por la mala gestión financiera, ese año de 1607 le supuso otra media bancarrota al Tesoro español, con un descubierto de 12 millones de ducados que obligó al Estado a suspender pagos. Era la consecuencia de una política errónea, plagada de corrupción, llevada a cabo por Lerma y sus hombres de confianza, especialmente tres: Pedro Franqueza, Ramírez de Prado:

Un Prado cuyas flores son florines,  
agostado a los fines,  
no verde ya como se vio otras veces,  
cuyos reales guardan rectos jueces,  
sus cuartos los caminos  
por casos peregrinos,  
que es muy justo que paguen su pecado  
en la misma moneda que han juntado. (Poema 18, RAE RM 6212)



Y Rodríguez Calderón:

Las cosas de Calderón  
se quedaron en bosquexos,  
sólo descubren los lexos  
una incierta execución:  
atengome a su çurrón  
que por la demás maraña  
torcera el juez la caña,  
de la justicia oprimida,  
y quedara con la vida,  
quien la quitó al sol de Hespaña.  
¿Qué dijo de Calderón  
el Pastor Villamediano?  
¿Motejóle de Villano,  
vinatero y bujarrón?  
Que esto fuera sin razón;  
que es Marqués, y en esta edad  
nunca a tanta dignidad  
hombre soez jamás llegó.  
Pues ¿qué fue? Que le llamó  
Súbdito de la Hermandad  
Tapia, Bonal, Calderón  
gran Tobar, triste Rabi,  
Tarsis, Conde Barbarí,  
gente de zurda opinión,  
pues dais capote a ocasión  
para decir liviandades,  
mirad vuestras calidades,  
temed del León la ira,  
que aunque no decís mentiras  
amargan vuestras verdades. (Anónimo en CRM)

A Pedro Franqueza se le acusó de recibir grandes cantidades de dinero y regalos de banqueros genoveses y portugueses, interesados en controlar la Hacienda de la monarquía española; de recibir prebendas de príncipes italianos que deseaban influir en la política europea de Felipe III y de aristócratas y nobles y ministros reales que querían comprar su favor, para que les apoyase en peticiones de mercedes reales.

En el proceso judicial seguido contra él se le imputaron numerosos cargos a título particular.

Más de 500 cargos (en varios procesos, pero el instructor) se ocupó de crear un cordón sanitario en torno a Lerma y a Felipe III, asegurando que los crímenes eran procedentes de la maldad del detenido y no de la corrupción del régimen. (Feros, Madrid 2006, pág.322)

En definitiva, se pretendía dejar claro que se trataba de una historia de corrupción y no de la corrupción de un sistema.

Desde el punto de vista jurídico, el principal cargo contra Franqueza fue haber intentado cambiar la forma de gobierno de la Monarquía, no porque Franqueza quisiera mejorar la situación de la Hacienda, o porque estuviera interesado en el bien de la comunidad, sino simplemente porque quería usurpar un poder y una autoridad que no le correspondían, para enriquecerse.

A Franqueza se le acusó de crear la Junta de Desempeño para retraer la legítima autoridad del Consejo de Hacienda, y eso dejaba fuera de las grandes decisiones a personas que se convirtieron en enemigos viscerales suyos y que, a la postre, influyeron en su caída. Además fue acusado de apropiarse para sí mismo de la potestad de distribuir el patronazgo y de resolver consultas, dos de los tributos del Rey, lo cual ponía a la institución en peligro y era una amenaza para la comunidad. Por consiguiente se estaba convirtiendo en un peligro para el propio sistema.

Franqueza se había enriquecido espectacularmente, hasta el punto de que en los catálogos de subastas españolas del año 2007 se ofrecían muebles de los siglos XVI y XVII, y en algunos de ellos figuraba cuatro siglos después, el nombre de Franqueza como su antiguo dueño, pues se dice que poseía nada menos que 180

escritorios. En su caída, además de su desmesurada codicia y sus delitos, tuvo mucho que ver la reina Margarita, influenciada por algunos de sus confesores, como fray Juan de Santamaría, Jerónimo Florencia o sor Mariana, priora del convento de la Encarnación. Según asegura Leandro Martínez Peñas, la reina se enfrentó a los intereses de Lerma y convenció al monarca para que detuviese a los más cercanos al valido y acabar así con la corrupción y el desastre financiero.

Fray Diego de Madrones usó su cargo de confesor y le dijo al Rey que iría al infierno si no ponía remedio a la situación de corrupción generada por aquellos hombres. (Martínez Peñas, 2005, pág.387)

Pedro Franqueza acabó detenido entre las doce y la una de la madrugada del 20 de enero de 1607 y su caída causó tal estrépito popular, que los madrileños le dedicaron una copla que se cantaba a todas horas por las calles, con moraleja incluida. Decía así : "Más quiero mi pobreza/ que la hacienda de Franqueza". A este personaje es al que están dedicados el poema 18 antes mencionado; el 19, un romance burlesco, y el soneto recogido con el número 20 del poemario, que se aleja del tono satírico:

De mediana fortuna, quiso el cielo,  
usando con su hechura de Franqueza,  
darme crédito, honor, sangre y nobleza  
con solo de una pluma de alto vuelo.

Llené con esperanza todo el suelo,  
celé mi inclinación y mi flaqueza,  
mas como en lo violento no hay firmeza,  
la oprimida verdad descubrió el vuelo.

Filipo me dio el ser, Lerma la mano,  
subí de grado en grado hasta lo sumo  
del humano poder y falsa gloria.

Cegóme mi ambición, caí de vano,  
resolviose el favor y estado en humo  
y solo sirvo al mundo de memoria. (Poema 20, RAE RM 6212)

Este poema, es uno de los no exclusivos de este cancionero. Aparece también en el BN Ms. 3985, de la Biblioteca Nacional, con una interesante diferencia, y es que la narración se hace toda ella en tercera persona y no en primera persona como el que aparece en nuestro manuscrito, lo que le da a aquel una distancia y una frialdad que no tiene el nuestro. No creemos que ese cambio sea caprichoso. Obedece sin duda al carácter ejemplarizante y moralizador que el recopilador, en este caso coautor, de nuestro RAE RM 6212 quiere darle a sus versos. Con ese matiz de arrepentimiento y perdón que otorga la primera persona se llega antes al corazón del receptor. Aquí tenemos otro detalle que nos conduce a pensar que el recopilador de este cancionero pueda ser un fraile deseoso de moralizar ante el derrumbamiento de la gloria mundana.

El autor del soneto se introduce pues en la piel de Pedro Franqueza y elabora un poema “autobiográfico”, de arrepentimiento, en el que el ministro cuenta cómo fue su ascenso meteórico, siendo hombre de escasa fortuna, y cómo llegó a tenerlo todo, “*crédito, honor, sangre y nobleza*”, hasta que cometió un error: “*Cegome mi ambición, caí de vano*”. Por ambicioso lo echó todo a perder y esa es la causa de que ya sólo sirva al mundo como memoria, por cierto, nada gratificante.

El uso de la primera persona a lo largo de la literatura ha ido acompañado siempre de una intencionalidad por parte del escritor de hacer verosímil, creíble y cercano aquello que escribe. La narración desde la primera persona resulta apropiada para expresar con intimidad los sentimientos del personaje y así se viene utilizando desde la literatura medieval (Mayoral 1989). Con esa intención lo utiliza el poeta de este soneto, que desconocemos su nombre. A través del relato del protagonista, que se desdobra para hablar de sí mismo en acontecimientos pasados, tenemos pues noticia del desarrollo de los diversos acontecimientos vitales por los que pasó Franqueza.

El filtro de la subjetividad que da la primera persona nos aproxima a los sentimientos del propio personaje, lo que acentúa el dramatismo de la escena y hace aún más potente el arrepentimiento y reconocimiento del error, que rezuma este poema y que es la meta a la que pretende llegar su autor, el mensaje que quiere trasladar. La primera persona como técnica narrativa nos permite contemplar la interioridad síquica de Franqueza a través de su testimonio y eso de alguna manera engrandece a un personaje socialmente despreciado tras su detención.

La ambición de este ministro, de la que ya hemos dado antes algunas pinceladas, fue tal que en la ejecución de bienes y documentos, llevada a cabo una vez hecho prisionero y que recoge Miguel Herrero García (1966), se encontraron numerosas joyas regaladas por mercaderes y políticos extranjeros, entre ellas un Niño Jesús de oro de gran valor, y numerosos apuntes en los que queda de manifiesto el cohecho:

El Conde (Pedro Franqueza era conde de Villalonga) y el Secretario de Portugal, que se llamaba Pereira, eran los señores absolutos de muchos asientos que han hecho con su Majestad algunos portugueses, mercaderes, y particularmente uno que hizo un Fulano Correa, de las averías de los galeones, el cual vino de Sevilla preso, y declaró haberles dado 24.000 pesos en plata, de regalo (...) Averiguase que el Conde y el dicho Secretario hurtaron a Su Majestad en el asiento que se hizo con los judíos de Portugal un millón de ducados (...) Averiguósele que tomaba muchos cohechos de a seis y a siete mil ducados, joyas y preseas de mucho valor. (Herrero García, 1966, pág 283)

Franqueza tenía testaferros a cuyo nombre ponía rentas, uno de ellos fue un tal Barrionuevo a quien se le encontró un ataúd cerrado y enterrado, “y en él muchas joyas y preseas de inestimable valor, un Niño Jesús y un toro de oro macizo que se apreciaron en 80.000 ducados”. Por ayudar a cambiar la Corte de Valladolid a Madrid, en el año 1606, Madrid le dio cien mil ducados. En total, sólo en el primero de los cuatro procesos en los que se vio envuelto, se le imputaron 473 cargos y resultó condenado a 1.400.000 ducados, privación de fueros y mercedes y a cárcel perpetua. Eso sí se le mantuvo la Encomienda de

Silla, que rentaba 2.000 ducados para su manutención en la cárcel de León, mientras viviese; y a su hijo y a su mujer se le mantuvieron rentas suficientes para vivir de manera holgada, a ella confinada sin salir de Alcalá. El resto de la hacienda del conde pasó al Tesoro Público.

Y para que este asunto tenga aun todavía más parecido con los sucesos judiciales que tanta expectación despiertan en nuestros días: caso Rodán o caso Malaya, por poner sólo dos ejemplos, una noche robaron el expediente instruido a Franqueza, apareciendo tirado en el suelo algunos días después, pero ya sin muchos papeles que, al parecer, comprometían a otros personajes culpables de tal desafuero administrativo.

Este soneto está en línea con las composiciones que contemplan el ascenso y caída de un poderoso, dentro de esa concepción cíclica del tiempo de la que ya hemos hablado. Es una clara muestra de poema ejemplarizante, elaborado para escarnio de quienes tienen este tipo de conductas delictivas, escrito con la intención de que el ejemplo negativo no cunda entre el pueblo y para demostrar lo bien que funciona el sistema, capaz de descubrir, detener y juzgar a los corruptos.

Es muy probable que se trate de un producto elaborado para la ocasión por alguno de los escritores al servicio del poder. No en vano el pueblo llevaba años pidiendo justicia contra los abusos de Lerma, Franqueza, Prado y Calderón y la reacción del monarca tardó mucho tiempo en llegar, y cuando lo hizo, las presiones ya eran insostenibles, a punto de ocasionar una revuelta.

Si aplicamos las teorías analíticas de Eric Berne, vemos que a lo largo de este poema 20 la actitud de Franqueza, que en primera persona cuenta su vida, está en un estado de la personalidad *Adulto* que analiza perfectamente su comportamiento y sus excesos. Al final llega a la conclusión de que su servicio a la sociedad es apenas quedar como memoria, nada edificante. En el último terceto continuando con el estado *Adulto*, reflexivo, cambia su actitud mantenida de YO ESTOY BIEN por la de YO ESTOY MAL, y cambia las caricias positivas del comienzo por caricias negativas, desempeñando entonces un rol de víctima.

Si nos fijamos ahora en el Poema 19 del cancionero, vemos que su autor toma otra actitud crítica diferente ante el mismo suceso.

En el alma me ha pesado  
de veros preso, señor,  
y según por lo que dicen  
no sé si tienen razón.  
Si es por mandado del rey,  
a fe que fue compasión,  
pues siendo vos la Franqueza  
por codicioso os prendió.  
El peso de vuestra hacienda,  
me dicen os derribó,  
ya no volaréis con pluma  
pues no os dejarán cañón.  
De las culpas el descargo,  
sin duda el rey no os oyó,  
mucho justicia lleváis:  
no os dé pena la prisión.  
Dícenme que os confiasteis  
mucho en la merced de Dios,  
que los bienes le entregasteis  
pero dicen no os valió.  
En vuestras honras me han dicho  
que tuvo la mejor voz  
de los que en ellas cantaron  
de su capilla un capón.  
De vuestra nobleza de armas  
no hay que decir, reales son,  
díganlo vuestros escudos  
en el reino de Aragón.  
Culpan os por buen cristiano,  
téngolo por sin razón,  
pues viendo los fariseos,  
la cruz escondiste vos.  
Porque la hipocresía  
es el pecado mayor,

en la parte más secreta  
pusisteis la devoción.  
En vuestra casa tuvisteis  
un Orlando, y no sé yo  
cómo no os venga de agravios  
que os hizo algún galalón.  
A media noche dijeron  
que el rey prenderos mandó,  
entre doce y una, Pedro,  
¡o qué mal gallo os cantó!

Se trata de un poema escrito con inmediatez. El poeta recoge una historia que estaba en la calle y hace su particular “editorial”, comentario, en romance sobre una noticia fresca, basada en un relevante acontecimiento político como es la detención de un ministro del Gobierno de España. Romancear una historia era, ya lo decía Lope de Vega, la mejor manera de comunicársela a la sociedad. En los pliegos publicados en el XVII, fuente de la que se nutre el cancionero RAE RM 6212, uno de los sucesos que más se recogen es la caída y muerte del Duque de Lerma y sus amigos.

En nuestros catálogos tenemos once pliegos con este orden cronológico: 1600, 1601, 1603, 1603, 1607 (dos), 1608 y 1679 (cuatro). La significación de estas fechas es clara, incluso la última, pues el pueblo, después de la muerte de don Juan de Austria, temería volver a encontrar al reino sobre todo al Rey, en manos de otro privado. (García de Enterría, 1973, págs.310-311).

Tal vez el ajusticiamiento más popular de todos los protegidos de Lerma fue el de Rodrigo Calderón, “amigo” de Franqueza, que llegó a ser secretario del Rey y la mano derecha del duque tras la detención de éste. Cayó en desgracia después de ser acusado de emplear la brujería para acabar con la vida de la reina Margarita, enemiga suya, en 1611. Marchó a Flandes, de donde regresó con renovados honores hasta que, acusado de la muerte de Francisco de Juaras, fue arrestado, torturado y ajusticiado en la Plaza Mayor de Madrid en 1621.



Lerma, Franqueza y Calderón fueron tres políticos corruptos que alimentaron, una vez cayeron en desgracia, la rumorología popular y su caída protagonizó romances y coplas de los más variados. El famoso dicho “Más orgulloso que don Rodrigo en la horca” hace mención a la indolencia de Calderón, incluso en el momento de ser ajusticiado. En cuanto a Lerma, en justicia debió de ser detenido junto a sus dos amigos, pero anduvo listo y compró el capelo cardenalicio para quedar inmune, de ahí que en aquellos tiempos se hiciera popular la copla que cantaba:

El mayor ladrón de España  
para no morir ahorcado  
se vistió de colorado.

El romance (Poema 19) es pues uno de tantos que circularon por los panfletos y pasquines de los pueblos y ciudades españoles y que se transmitieron también de manera oral. Su fechación puede decirse que es casi coetánea al cancionero. A esa afirmación nos ayuda el detalle de que no se mencione para nada el ajusticiamiento de Calderón, sin duda el más popular de todos, en 1621, pocos años después del encarcelamiento de Franqueza. Si tenemos en cuenta que al conde de Villalonga se le apresó en 1607, el poema es de suma actualidad. Es decir, en esta ocasión el poeta trata de difundir mediante una ocurrente sátira, en la que comparten espacio el lenguaje popular y las connotaciones cultas, un suceso inmediato, como si estuviéramos, salvando las distancias temporales, ante el editorial de un periódico.

El apresamiento de Franqueza fue esa noticia deseada y esperada que acabó llegando, que poco tiempo después aparecía en forma de un comentario satírico en verso y que acabará popularizándose en forma de canción o recitación, además de su posterior incorporación a los cancioneros para más largo aliento. Ese es el recorrido vital de éste y tantos otros romances populares satíricos, un género habitual en la poesía cancioneril del XVII.

Luis Rosales habla de la sátira como la sombra literaria de la historia en toda época de decadencia. Una forma de enfrentarse a la literatura que se desarrolla desde finales del XVI y va desfigurando todas las manifestaciones del día a día.

El siglo XVII es un siglo con la historia cansada. En él precisamente nace la sátira política como género literario y al mismo tiempo como instrumento de la lucha política. La sátira anterior era esporádica y genérica. Esta es, sin embargo, reiterada y precisa, y alcanza a ser, dentro de la política de la corte, un instrumento eficacísimo de poder (...) La sátira política del Barroco es un producto del desengaño y, a veces un instrumento de la ambición. (Rosales 1966, pág. 92)

Desengaño popular e intereses particulares, sin duda dos ingredientes fundamentales para entender nuestro poema, y tantos otros como éste recogido en el Romancero de Palacio:

Vi que no había fe en el mundo,  
vi mil falsas amistades,  
vi mil traidores valientes,  
vi mil valientes cobardes. (Poema 181)

Pero sigamos cosechando los aspectos comunicativos de este poema 19. Observamos que aparecen en él reminiscencias renacentistas *tassianas* de Orlando, que entran dentro de la tendencia a encubrir la identidad del todavía poderoso valido, el duque de Lerma. También encontramos detalles del Nuevo Testamento, utilizando la escena del gallo que le cantó a Pedro, cuando éste negó a Cristo, muy popular, que le sirve al poeta para rematar sus versos con el dicho “*mal gallo os cantó*”, pues dicen que el conde fue detenido a las 12 de la noche. Puñalada final al derrotado y ejecutado Pedro, como el apóstol, Franqueza.

La mayoría de las sátiras políticas que se encuentran en el manuscrito RAE RM 6212 se encuadran dentro de la tradición barroca de sátiras burlonas con sabor irriente, y el poema 19 es un claro ejemplo. Podemos decir que es un subproducto cultural de los muchos que circulaban por España, que busca la risa fácil y rápida, pero sin ser burda como otros poemas que veremos más

adelante. La sátira austera casi no se encuentra, no forma parte de la literatura amena, se descarga en los sermones, en las exhortaciones y en la meditación, reservadas todas para los predicadores, moralizadores e historiadores.

Los latigazos de su escarnio (de la sátira burlona), por crueles que parezcan, no logran herirnos el corazón, sino hacen cosquillas a nuestro intelecto y divierten nuestra fantasía. (...) La juguetona ingeniosidad se atreve con todo, se apodera de todo, por la doble razón de que todo es vano, sueño e ilusión, y de que la verdadera, única y absoluta realidad inasequible e intangible está fuera de todo alcance satírico. (Vossler, 1933, pág.24).

Observamos en el poema 19 un rasgo muy común en la poesía barroca popular, como es el juego fácil de palabras. Franqueza es sinceridad, honradez, y también el apellido del ministro apresado por codicioso. *“El peso de vuestra hacienda/ me dicen os derribó”*, su riqueza desmesurada fue el causante de su caída, *“ya no volaréis con pluma/ pues no os dejarán cañón”*. En el juego de conceptos, pluma, metafóricamente, según el *Diccionario de Autoridades* (2002), se toma por riqueza, bienes y hacienda”, y el cañón no es otro que la pluma timonel de la cola de las aves. De ahí que tanto en este poema como en el soneto antes citado aparezca la alusión a una pluma, bien de altos vuelos, bien de pájaro.

El poeta se ensaña, hasta el punto de asegurar que en las honras fúnebres por Franqueza la voz que más se escuchó fue la de un capón, es decir, un homosexual, otra alusión a la pluma. También juega con su linaje, su escudo de armas no es otro que los escudos, monedas y riquezas que tenía en Aragón.

La estrofa comprendida entre los versos 37 y 40:

En vuestra casa tuvisteis  
un Orlando, y no sé yo  
como no os venga de agravios  
que os hizo algún Galalón.

puede entenderse como una alusión a Rodrigo Calderón por un lado y al duque de Lerma por otro. Menciona a un Orlando, nombre que alude a la versión

castellana del mítico Roland francés, protagonista de decenas de miles de versos, sin duda una personificación mítica de un hombre bragado y poderoso que le pudiera salvar de un “galalón”, es decir de un traidor. Galalón fue un personaje mitológico al que se achaca la derrota en Roncesvalles de los pares de Francia, y fue descuartizado vivo por Carlomagno. El autor bien puede referirse a que el duque de Lerma, todo un Orlando, podría haber salvado a Franqueza de las acusaciones de un traidor que pudiera ser el propio Calderón, que ocupó su puesto junto al válido, y que moriría después de ser torturado, también por corrupto.

Apliquemos el Análisis Estructural al Poema 19, vemos que se trata de una obra narrada por alguien que critica la actitud de otra, enumerando sus errores y las consecuencias de estos. El narrador mantiene una actitud activa, está dominado por el estado *Adulto*, reflexionando sobre la actitud del protagonista.

Aparece el *Padre Crítico* con actitud moralista y autoritaria en las diferentes aseveraciones del final de las estrofas 2, 3, 4 y 5, a lo largo de las estrofas 8 y 9, y en los dos versos finales del poema con expresiones como “*Ya no volaréis con pluma/ pues no os dejarán cañón*”, “*Mucha justicia lleváis:/ no os de pena la prisión*”, “*Entre doce y una, Pedro./ Oh, que mal gallo os cantó*”. El narrador adquiere una actitud de reproche ante la conducta delictiva del ministro. Queda pues perfectamente establecida la actitud aleccionadora, propia de un moralizador.

Dentro del tomo irónico que tiene el poema, vemos caricias positivas y negativas hacia Franqueza, en ese juego tan barroco de conceptos enfrentados. Por ejemplo: “*En el alma me ha pesado/ de veros preso, señor*”, sin duda una caricia positiva, y caricias negativas: “*pues siendo vos la Franqueza*”, “*mucha justicia lleváis*”, “*de vuestra nobleza de armas/ no hay que decir, reales son*”, etc... Que se enfrentan a “*por codicioso os prendió*”, “*pues viendo los fariseos/ la cruz la escondiste vos*”.

En cuanto a la posición vital del narrador es *YO ESTOY BIEN,-TÚ ESTÁS MAL*, salvo en el comienzo del poema (“*En el alma me ha pesado/ de veros presos, señor*”), que parte de un *YO ESTOY MAL-TÚ ESTAS MAL*, para afianzar el tono

moralista que mantendrá durante todo el romance. En cuanto a las emociones que traslada son las de *Rabia* y *Alegría* y el rol es el de *Perseguidor*.

El poema comienza con una transacción angular en los versos 1-4. Berne entiende por transacción angular, aquella que implica tres Estados del Ego, desarrollándose ostensiblemente en el nivel social y ulteriormente en el nivel psicológico (Valbuena, 2006, pág.137). Las personas transmiten verbalmente el significado ostensible, social o manifiesto, pero extraverbalmente transmiten un significado encubierto: "*En el alma me ha pesado/ de veros preso, señor*".

Habiendo leído el poema, estamos claramente ante una transacción angular porque dice lo contrario de lo que piensa. Después descubre el motivo oculto y lo desarrolla bajo diferentes formas en el resto del poema. En cada estrofa hay una parte que expone hechos y el mismo poeta da una respuesta que unas veces es exasperante, emplea al *Adulto* como pieza para bloquear la comunicación que le llega desde un estado de ego *Niño*, pide ayuda y se le responde con hechos: "*Dícenme que os confiasteis/ mucho en la merced de Dios/ que los bienes le entregasteis/ pero dicen no os valió*".

Otra es arrogante, parte de una conducta de *Padre Crítico* desde la cual plantea una relación de superioridad: "*En vuestras honras me han dicho/ que tuvo la mejor voz/ de los que en ellas cantaron/ de su capilla un capón*".

Y también punzante, usa al *Adulto* para cortar la comunicación dominante producida desde un *Padre* hacia un *Niño*: "*A media noche dijeron/ que el rey prenderos mandó/ entre doce y una, Pedro/ ¡oh qué mal gallo os cantó!*".

García de Enterría, en su brillante estudio sobre los pliegos de cordel, aporta un dato a tener muy en cuenta: en los poemas catalogados por ella, el duque de Lerma no aparece directamente atacado en los pliegos, ni siquiera cuando se nombra a Rodrigo Calderón. Se le alude pero sin tomar partido y pone como ejemplo estos versos, lo que apoya nuestra teoría de que la mayoría de estos escritos eran provocados y promocionados por el propio sistema :

Estuvo de Lerma el Duque  
hijo y padre verdadero,  
de Francisco y de sus hijos  
con devotísimo afecto.  
El de Uceda y de Saldaña  
y otros muchos caballeros  
que residen en Madrid  
por su devoción vinieron... (*Anónimo* en García de Enterría, 1978, pág.312)

El mismo Rodrigo Calderón, según García de Enterría, aparece en muchos pliegos tratado con benevolencia y compasión por la musa popular. El pueblo había ido perdiendo su saña contra el favorito caído, a medida que el castigo se iba prolongando y endureciendo. “Cuando don Rodrigo murió degollado en la Plaza Mayor de Madrid, el pueblo ya había dejado de odiarle” (García de Enterría, 1978, pág.312).

Los poemas satíricos dedicados a Franqueza fueron muy numerosos en el siglo XVII y aparecen en multitud de cancioneros y volúmenes de poesías, en forma de copla, romances y sonetos. Uno de ellos, en el que se hace mención al casamiento de uno de los hijos del reo con la hija del Conde Coruña, se le atribuye a Quevedo:

Mezclose con Franqueza juntamente  
la generosa sangre de Coruña,  
que sin ser por el Cor, es por la uña,  
en muy propincuo grado su pariente.

Trae con razón la roja espada ardiente  
Valerio al pecho, cual Guzmán Acuña,  
porque ¿cuándo en remedio no la empuña  
pecho español tan digna y propiamente?

Sólo el ser secretario y señoría  
se tuvo por favor extraordinario  
y nueva gracia a murmurar sujeta.

Llegó su fin, mostró su último día;  
que pudo ser bien conde y secretario  
el buen conde que esconde en la secreta. (B.N. Ms. 3.985, fol. 122, recogido por Herrero García, pág. 291)

Como acertadamente indica Miguel Herrero, a medida que las poesías satíricas adoptan un aire más culto van perdiendo gracia e interés, y simplemente nos sirven para constatar el enorme eco que tuvo este suceso en todos los ámbitos sociales de comienzos del siglo XVII.

Valga como muestra el último de los poemas de nuestro cancionero dedicado a este asunto, me refiero al poema 17, una cancioncilla de 12 versos incompletos, que ni el autor ni el recopilador han completado en esta ocasión, algo que sí hacen en otros poemas del volumen.

Este tipo de juegos formales muy del gusto del público asistente a las comedias, es uno de esos productos *kitsch* de los que se nutren los cancioneros y la cultura popular barroca. Composiciones banales pero que jugaban su papel dentro del efecto de la suspensión, tan usado en el teatro y en la pintura del XVII.

Una laguna en el mensaje que necesita que el receptor la complete a su manera, consiguiendo una complicidad inmediata y eficaz en la transmisión de la intención. Una anamorfosis que reclama la ayuda del espectador, cuando el autor del poema 17 escribe:

Viva nuestro rei mila-  
Que vive tan rectamen-  
Y hace tantas diligen-  
Por descubrir las verdá-

Como vemos, se quiere que el receptor siga el juego, sea partícipe de aquello que el emisor dice en sus versos.

(Se trata) simplemente de un procedimiento a través del cual se pretende que lo inacabado lleve a la suspensión, a la intervención activa del público y al contagio y acción psicológica

sobre éste, que le inclina hacia unos objetivos a los que se quiere dirigirle. (Maravall, Barcelona 1998, pág.442)

La influencia del mensaje es así mucho mayor, no con la idea de que el espectador se adhiera intelectualmente, algo difícil teniendo en cuenta el abanico tan dispar de espectadores que se daban cita en los corrales de comedias, pero sí con la intención de moverlo, en línea con esa utilización de los recursos de lo movable y cambiante de las cosas, los equilibrios inestables, lo raro, lo enrevesado, lo difícil, lo nunca visto,... que forma parte del Barroco, sobre todo de ese aspecto moderno y novedoso de una cultura que cuatrocientos años después sorprende por actual. Más adelante nos extenderemos en estos artificios literarios.

#### ***4.7.1 La sátira y el desencanto.***

Creemos que no de forma caprichosa el poema que vamos a analizar a continuación figura el primero en el cancionero. A pesar de su extensión, lo transcribimos completo para facilitar su análisis, porque se trata de un verdadero compendio interesante de cultura popular de bajo nivel, puesta en boca de un pícaro. Transportado a este siglo bien pudiera ser un cúmulo de parrafadas de las que diariamente dicen, en los programas televisivos de temática rosa, los personajes que deambulan por los platós de televisión. Es un producto *kitsch* con numerosos términos del lenguaje de germanía.

#### **Discurso y vida de un soldado rompido**

*A mí me llaman Joan del Albarado,  
soi pobre i rico y uso de soldado.*

Nazí en el Nilo en medio del arena,  
criome allá en la India una amazona  
un mes estube en la torrida zona  
en Caspis tres, i cinco en Cartagena.



Alabardera me bestí en Marchena  
en Almódobar me çeñí la espada,  
calçeme las espuelas en Granada,  
subí a rocín en Niebla del Condado:

*A mí me llaman Joan del Alvarado  
Soy pobre y rico y uso de soldado*

Quando me vide hecho caballero  
al Betis bine i enbarqueme en Coria,  
cargué una nao de cardo y zanahoria,  
bendila en Flandes i jugué el dinero.  
Allí asenté por mozo de un plaiero,  
las mulas le vendí, bolbime a España,  
híçeme mercader de miel de caña,  
y en siete años ahorré un ducado:

*a mí me llaman Joan [de Albarado,  
soi pobre i rico y uso de soldado].*

Robaronme por casa una bezina,  
dicen soi estudiante ia sin blanca,  
en seis años salí de Salamanca  
con grado de maestro de cozina;  
al fin piloto, me enbarqué en la China  
y estube en el camino diez beranos,  
hiçieronme allá conde de jitanos  
y en prezio de ollas renuncié el estado:

*a mí me llaman Joan [de Albarado,  
soi pobre i rico y uso de soldado].*

Pasé a Guinea encima de una luna  
y desde allí a los fines del Oriente  
donde hallé, entre otras, una jente  
que no comen sino güesos de açeituna;  
otras que todo el día tienen luna,  
de noche sol y sienpre lluebe enzima,  
y cazan con los gatos las gallinas  
y paren las mujeres el pescado:

*a mí me llaman Joan [de Albarado,*

*soi pobre i rico y uso de soldado].*

Busqué al garn turco y vile remedando  
un medio almud con un bendo amarillo,  
pedila de cenar, diome un ovillo  
de lana parda, y fuime debanando;  
un poco más abajo vi jugando  
el conde Dirlos con Dido de Cartago,  
y luego sobre un olmo a Simón Mago  
bendiendo güebos güeros y salvado:  
*a mí me llaman Joan [de Albarado,*  
*soi pobre i rico y uso de soldado].*

Salí de aquí i halleme en el camino  
a Joan de Espera en Dios i holgué bello,  
traía cinco blancas en el cuello  
y de la mano al conde Paladino;  
cojiome nos abajo un torbellino  
y dio conmigo en Grecia i Trapisonada,  
anduvo Alá conmigo a la redonda  
hasta que quedé cojo i encorbado:  
*a mí me llaman Joan [de Albarado,*  
*soi pobre i rico y uso de soldado].*

A la carantamaula bi en Jerena,  
y junto a Carcabuei, entre dos ríos,  
topé con vuestros duelos y los míos  
y díjeles que fuesen horabuena;  
en Cártama hallé a Paris y a Elena  
colgando enjundia en sal de un espetera,  
dijéronme que rábanos de Utrera  
son buenos para el mal de resfriado:  
*a mí me llaman Joan [de Albarado,*  
*soi pobre i rico y uso de soldado].*

Fui dispensero de Pilato en Roma  
y de lo que sisé compré un colete,  
estuve donde comen hilo prieto

y beben alpargates en redoma;  
junto a Jaén hallé un día a Mahoma  
y díjome que iba por bellota  
para curar el mal de farfallota,  
que estaba en el infierno apresurado:  
*a mí me llaman Joan [de Albarado,  
soi pobre i rico y uso de soldado].*

Halleme en la de Túnez y en Melilla  
en la naval y guerra lusitana,  
en la de San Quintín y la Araucana,  
y en la de los infantes de Castilla;  
serví a doña María de Padilla,  
al franco Baldobinos y a los godos,  
al biejo Arias Gonzalo i entre todos  
me dieron un bonete colorado,  
*a mí me llaman [Joan de Albarado,  
soi pobre i rico y uso de soldado].*

Salí de aquí y hallé en tierra de Arabia  
al Çid haciendo carne de membrillo  
y Rengo y Tucapel con mal de rabia;  
un sábado llegué a tierra de Babia  
donde los hombres andan en pelote,  
duermen de codo y andan de cogote  
y tienen por su rei a Antón Pintado:  
*a mí me llaman Joan [de Albarado,  
soi pobre i rico y uso de soldado].*

Bendí lechuga, açelga y escarola  
en el Real del Draque tres semanas,  
mostré danzar seis meses a las ranas  
allá en la plaia de la Fuengirola;  
pasé otra bez el mar a la isla sola  
donde las pulgas hacen la ensalada  
y allá hallé al rei Chico de Granada  
tirando de los pies a un horcado:  
*a mí me llaman Joan [de Albarado,*

*soi pobre i rico y uso de soldado].*

E estando donde mueren de la risa,  
comen durmiendo y çenan caminando,  
y vide el Antecristo disputando  
contra los cigarrones quanto apisa;  
conozco a Manricardo y Doralisa,  
a Muza y a Galbán y Bençerrajes  
y otras cien mil maneras de linajes  
que os contaré quando aia merendado:  
*a mí me llaman Joan del Albarado,*  
*soi pobre y rico y uso de soldado*

Para acometer este primer poema del cancionero RAE RM 6212 necesitamos desengranar en toda su riqueza conceptual el significado de las principales frases, palabras y sucesos que aparecen en el texto propio de la jerga de germanía, plagado de usos comunes, frases hechas y referencias populares. Los que formaban parte del hampa, eran llamados pícaros o hermanos o germanos, de ahí el nombre de germanía que se le daba al habla que empleaban entre ellos para diferenciarse de los demás, ya que formaban una sociedad aparte, como dejó escrito un escritor de la época:

No hay cosa criada en este mundo a que no tengan puesto los germanos otro nombre diferente; que es entre ellos afrenta nombrar las cosas por su propio nombre. (Recogido por Deleito, Madrid 1987, pág.113)

El título de este poema 1 habla de *“Discurso y vida de...”*. El *Diccionario de Autoridades* define *discurso* como escrito que contiene varios pensamientos y reflexiones sobre alguna materia, pero también es *“la carrera, el camino que se hace a una parte y a otra fingiendo algún rumbo”* (RAE, 2002, pág.300), es decir andar dando tumbos por la vida. Asimismo, un discurso es el espacio que corre o pasa de un tiempo a otro, o de una cosa a otra.

Cualquiera de las acepciones aporta matices sobre el transcurrir de una vida, que según parece se nos va a contar, dentro del juego conceptual tan usado en la poesía barroca. El protagonista es un soldado "*rompido*". Nos extraña el uso de este calificativo cuando ya existía la palabra roto, con lo cual al matiz de "división de las partes de un todo", que tiene la palabra, es decir persona destrozada física o moralmente, se le puede aplicar la acepción metafórica, muy usada en la época, de romper, en el sentido de quebrantar o faltar a la observancia de la ley. No ha hecho más que comenzar el poema, y el título ya nos comunica que estamos ante la historia y avatares de un antiguo soldado destrozado, que va dando tumbos y es poco amigo de cumplir con las normas.

El protagonista se llama Juan de Alvarado y asegura ser pobre y rico al mismo tiempo, en una contradicción difícil de entender al comienzo del poema, como si fuera oxímoron, más propia de alguien que no está en su sano juicio, aunque se puede ser pobre en dinero y rico en experiencias.

Nació en el Nilo, en una clara alusión bíblica a la figura de Moisés, que a su vez procedía de una historia mítica referida al gobernante sumerio Sargón de Akkad (c.2334-2279) que, nada más nacer fue depositado en una canasta de juncos y abandonado a su suerte en las aguas del río Eúfrates hasta que fue rescatado por un aguador que le adoptó y crió (Rodríguez 1997). Este tipo de leyendas conocidas como "salvados de las aguas" es universal y además de en Sargón y Moisés se da en la vida de personajes míticos como Rómulo y Remo, Krisna, Perseo o Ciro, entre otros.

En el caso de Juan de Alvarado, el autor del poema quiere dar a su personaje una referencia a su nacimiento, más vana y vulgar, y no es otra que es hijo de padres no conocidos. Téngase en cuenta la mención a un lugar no definido, el río más largo del mundo, pero muy utilizado en la mitología de los personajes de leyenda. Comenzar un poema, un capítulo de una novela o la novela misma con un lugar común: "En un lugar de la Mancha...", "Media noche era por filo..." era algo habitual y muy arraigado en la literatura popular, que entronca con la fórmula "Érase una vez..." de los cuentos tradicionales y se introduce con el paso del tiempo en la literatura culta.

El autor de nuestro poema emplea este tópico jugando con los conceptos, algo que hace continuamente, para señalar de un lado la “altura de linaje”, en tono jocoso, y de otro, la mayor de las llanezas, nacer sin padre conocido. El mismo Lázaro de Tormes presume de haber nacido en un río, “*Mi nascimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre*” (1978, pág. 25).

Uno de los rasgos característicos de la mentalidad barroca es la combinación de imaginación exacta y efecto sorprendente, que recibe diversos nombres: agudeza, conceptismo o marinismo (Eco, 2004, pág. 229). Consistía en eludir las definiciones rigurosas para llenar de matices y posibilidades el discurso, y por tanto dotarlo de un mayor valor comunicativo. Baltasar Gracián en su *Agudeza y Arte de ingenio* (Huesca, 1648) dice al hablar del llamado conceptismo:

Consiste, pues, este artificio conceptuoso en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres conocibles extremos, expresada por un acto del entendimiento (...) de suerte que se puede definir el concepto. Es un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre las cosas. (Gracián, 1974, pág.63)

En definitiva, se trataba como asegura R. O. Jones de multiplicar el contexto intelectual de lo mentado.

Un concepto afirmaba al mismo tiempo la semejanza (mediante lo apropiado de la comparación) y la diferencia (mediante la distancia entre las dos cosas o palabras comparadas). En el choque está la agudeza. (R.O.Jones, 1981, pág.216)

Esta técnica fue muy cultivada por la mayoría de los escritores de finales del siglo XVI y del XVII, tanto en prosa como en verso. La polisemia y la sinonimia jugaban un papel fundamental en el ejercicio de este gusto literario que arraigó entre el pueblo y del que usaron tanto los grandes poetas como los aprendices o aficionados.

Su popularidad proviene de los programas escolares elaborados por los jesuitas después del Concilio de Trento, que preveían como coronación a los estudios

preuniversitarios un bienio de Retórica que asegurase al alumno una perfecta elocuencia, la *ratio studiorum* jesuítica.

En el plano formal, el poema 1 está dividido en doce estrofas de ocho versos endecasílabos, con rima ABBAACCD, y un verso final que enlaza con el estribillo de dos versos, en pareado, que se repite al comienzo del poema y al final de cada estrofa. Es una copla de arte mayor o de Juan de Mena con estribillo.

La reiteración de una frase o incluso de una palabra, tanto en las glosas áureas como en los estribillos es algo muy frecuente en el cancionero popular español y se explica en el valor nuclear de los versos iniciales o finales de la estrofa principal, donde se concentra la esencia poética y se da la pausa rítmica y musical de toda la composición.

En este caso concreto la repetición de: "*A mi me llaman Juan de Alvarado/ soy pobre y rico y uso de soldado*", le da también una unidad argumental al poema, algo que no siempre es así en este tipo de letras en pareado, carentes muchas veces de sentido gramatical e incluso semántico entre sí.

El poema se fundamenta técnicamente en la polisemia, la agudeza, el recurso más empleado, y en una sucesión de frases hechas, que buscan la rima fácil y juegan con la enumeración de personajes, dichos e historias, muy populares, para ganarse la atención del público, tal vez antes de una comedia o de la recitación de un romance extenso.

En cuanto al autor podemos decir que se trata de un poeta letrado que maneja numerosas lecturas, mezcla personajes reales con literarios con cierto ingenio y maestría en el arte de rimar, es conocedor de la cultura popular y tiene conocimientos someros de historia, mitología y de los textos religiosos, seguramente un estudiante. Un autor tipo de los volúmenes de poesías varias recopilados por particulares.

Siguiendo con la lectura del poema, vemos que a nuestro personaje le crió una amazona en la India, país por el que no transcurren ni el Nilo ni el Amazonas, y que después estuvo en el desierto un mes, para pasar otros meses en Cartagena

y Caspis (una ciudad en la remota antigüedad situada en la orilla del mar Caspio), dos lugares exageradamente distanciados entre sí, de nuevo la ironía.

A continuación, el protagonista relata en primera persona su iniciación en el camino de las armas. Nos cuenta cómo dio los diferentes pasos de su formación como soldado en distintos lugares. Recurso muy usado en la época cuando se trata de narrar los ilustres comienzos de caballeros famosos. Así podemos verlo en el *Cantar de Mío Cid*, en las novelas de caballería e incluso en *El Quijote*. En todas ellas hay un viaje iniciático que va formando al caballero. Nuestro soldado se inicia en lugares tan poco épicos como Marchena, Almodóvar o Niebla del Condado. No es La Mancha sino Andalucía, pero su viaje nos recuerda mediante una irónica parodia los viajes de los caballeros andantes, de don Quijote y los de aquellos caballeros en busca del Santo Grial.

Nuestro Juan de Alvarado es un héroe que nada tiene que ver con los héroes anteriores, es un antihéroe al uso. Como bien ha señaló Luis Rosales (1966) en el Barroco se modifica el tema del héroe medieval y renacentista, en cuatro aspectos que afectan a lo más hondo del sentimiento heroico: la moral heroica y social deja de serlo y se convierte en una moral estoica e individual; prima más lo natural, lo corporal, el día a día que lo espiritual; frente a la fe, la valentía, el trabajo, la disciplina, la eficacia y la fidelidad, priman los aspectos individuales que unas veces están próximos al ascetismo y a la renuncia, y en el caso de los antihéroes picarescos, van más allá llegando a la marginación, la violencia y el más puro egoísmo. Y por último, frente a una cierta actitud esperanzada se postula en la cultura barroca una resignación conformista. Lo que viene a decir Rosales es que el caballero se transforma en pícaro en los nuevos gustos literarios.

De ahí que la temática de la marginación asumiese casi por completo la representación del heroísmo “a mi modo de ver, porque representaba la última síntesis lírica, degradada y barroca entre lo artístico y lo plebeyo” (Rosales 1966), lo que supuso una confusión más: la de la jerarquía de valores. Con un matiz: el escarmiento final que sufren la mayor parte de estos “héroes”, nos



hace pensar que fueron creados más para escarnio público, más como ejemplo negativo, que positivo.

Empezamos a ver claro que el poeta busca entretener creando un personaje que enmascara, tras una apariencia hidalga, una realidad muy distinta. En la vida de estos patéticos personajes, Lazarillo, Guzmán de Alfarache o Estebanillo González entre otros, frequentísimos en la literatura barroca, se encarna la metáfora de una España en apariencia rica y poderosa, pero en realidad herida por la pobreza de su pueblo, la metáfora de la caída del Imperio. El dilema terrible y nuevo en el que España estaba entrando en su decadencia.

Ante esa realidad, la sátira se convierte en la principal herramienta literaria para mostrar la insatisfacción. Ridiculizar el afán de hidalguía, la fatuidad, la presunción y otras vanidades es uno de los principales entretenimientos de la época.

Una vez hecho caballero, Juan de Alvarado nos adelanta su intención de marcharse al Guadalquivir, de donde partían los barcos para América y Centroeuropa, ideal de cualquier hombre español del momento que buscaba hacer la guerra en Flandes o ultramar, o como el *Buscón* de Quevedo, medrar, hacer fortuna pero sin esfuerzo, donde fuera, aunque tuviera que irse a hacer las Américas.

La justicia no se descuidaba de buscarnos; rondábamos la puerta, pero, con todo, de media noche abajo, rondábamos disfrazados. Yo que vi que duraba mucho este negocio, y más la fortuna en perseguirme, no de escarmentado, que no soy tan cuerdo, sino de cansado, como obstinado pecador, determiné, consultándolo primero con la Grajal, de pasarme a Indias con ella, a ver si, mudando mundo y tierra, mejoraría mi suerte. (Quevedo 1982, pág. 195)

Pero nuestro soldado “*rompido*” asegura embarcarse en Coria, donde no hay puerto ni río, y lo hace en una nave llena de cardos y zanahorias (un disparate más sin otro sentido que forzar la carcajada), que acaba vendiendo en Flandes, donde se juega el dinero y lo pierde.

Muchas de las bandas de salteadores de caminos o de ciudad, eran soldados que, como en “Los bandoleros” de Schiller, desengañados de la guerra, a la que

fueron con promesas de recibir un dinero y unas prebendas que nunca obtuvieron, se convirtieron en prófugos y salieron a la calle a buscarse la vida como podían. En el camino se unían a otros marginados como los soldados viejos que ya no valían para guerrear y tenían que afrontar una nueva vida, sin saber hacer otra cosa que luchar ; los jóvenes que huían del servicio militar; los labradores desahuciados, que se acercaban a la ciudad en busca de fortuna; los perseguidos por la justicia o la Inquisición y en definitiva todas las víctimas de una sociedad desarticulada y en crisis, como parados, víctimas de las epidemias y de la opresión de los poderosos, ... incluso mujeres y frailes.

Se organizaron así cuadrillas para delinquir dentro de las ciudades o en los caminos, lo que se conoce como bandoleros, que en la mayoría de los casos eran protegidos por las gentes de los pueblos, unas veces por temor, otras por simpatía, ya que muchos de ellos al verse obligados a delinquir por injusticias sociales cometían actos de justicia y solían proteger a los pobres.

A finales del siglo XVI había en España más de 150.000 vagabundos, entre hombres, mujeres y niños cuando los habitantes del reino no llegaban a cinco millones. A tal extremo llegó la situación que las ciudades limitaban el acceso de los llamados *ganapanes* mediante ordenanzas; incluso se llegó a plantear la posibilidad de que se distinguieran del resto de la sociedad con unas caperuzas de colores.

No era difícil encontrar adeptos a estas cuadrillas que en ocasiones fueron muy numerosas, se distribuyeron por toda la geografía nacional y por Europa, que convertían los caminos y las ciudades en lugares inseguros y que en algunas ocasiones tuvieron en jaque a las autoridades, como demuestra este *Aviso* de Barrionuevo sobre Madrid.

Cada noche hay mil robos y escalamientos de casas y andan los ladrones en cuadrillas de 10 en 10 y de 20 en 20. Entraron en una casa de un clérigo sordo recién venido. Lleváosle cuanto tenía, que no era poco. Díjoles el ama: "Señores, esos vestidos no son para Vms., ni les aprovechan de nada. Pues se han llevado los dineros, no le dejen a mi señor en cueros". Riéronlo mucho, diciendo que tenía razón, y así se los dejaron. Con que la justicia de noche, en viendo de tres a cuatro de camada, luego los enjaulan; con que no caben en las cárceles de pie,

sin distinción de personas, que la necesidad no halla otro oficio más a mano. (Barrionuevo, Madrid 1996. 39 r, pág. 213)

Los homicidios por riñas o venganzas eran innumerables y se extendían a todas las clases sociales, incluidos los propios funcionarios de justicia. Una copla popular de la época decía:

Matan a diestro y siniestro;  
matan de noche y de día;  
matan al Ave María,  
matarán al Padre Nuestro.

Nuestro pícaro del poema 1, forma parte de este grupo de marginados que sin oficio ni beneficio optan por agarrarse a lo que pueden, casi siempre al margen de la ley.

Recapitemos; Juan de Alvarado es un soldado de mala fortuna que fue a Flandes a luchar y acabó vendiendo zanahorias, para luego engañar a un mercader de pescado, al que robó, y seguidamente vender las mulas del arreo. Con ese dinero regresó a España y se dedicó a la venta de azúcar durante siete años, sin obtener beneficio alguno.

Poco a poco se va cumpliendo la información que nos aportaba el juego conceptual de la palabra discurso, en el título del poema. Estamos ante la vida de un fracasado que trapichea, engaña y es incapaz de hacer carrera, un español del Imperio, que como el propio Imperio, ha perdido toda épica.

Hablábamos antes de que el autor pretendía satirizar la banalidad de una sociedad huera. Además estamos ante una sátira literaria contra los poemas grandilocuentes que narraban hazañas de grandes personajes.

Juan Alvarado sufrió un robo y se vio sin blanca, o sea sin dinero y por acepción, sin espada, de manera que en seis años “*salí de Salamanca/ con grado de maestro de cocina*”. De nuevo un agudo juego de palabras, la jerga de germanía. Quiere decirnos que salió de la universidad de la calle, de la enseñanza que dan las penurias, y se convirtió en “*maestro de cocina*”, es decir, en maestro del

engaño y también de pasar hambre, ya que por cocina se tenía el caldo de sopa vacío, la sopa boba, según el *Diccionario de Autoridades* (2002, pág. 391).

Formando ya parte del hampa, se hizo *piloto*. En la germanía: “aquel ladrón que va delante de otros, guiándolos para hacer el hurto”. Viajó a China y en una nueva frase ingeniosa da a entender que se hizo pirata (“*estuve en el camino diez veranos*”) y llegó a ser jefe de ladrones, con su propia cuadrilla, “*conde de gitanos*”; de nuevo el empleo de la germanía.

El autor enumera a continuación una serie de frases disparatadas de alguien que, como él mismo asegura en el verso 33, pasó a Guinea “*encima de una luna*”, es decir, se volvió lunático o fue apresado por los turcos o ambas cosas. Sólo así puede entenderse que viajara a lugares donde vivían “*mujeres que paren el pescado*” o turcos “*remendando un medio almud con una venda amarilla*” que le dieron de comer un ovillo de lana parda. Frases que son de lo que ahora llamaríamos más puro estilo surrealista, fruto tal vez de la falta de alimentación o la locura. Locura y realidad que, salvando las distancias, engarzan esta literatura de bajos fondos con una de las obras maestras de la literatura, *El Quijote*, muy popular en la época en que se escribió este poema. Américo Castro llamó a esta deformación momentánea de la realidad en algunos personajes literarios “*realidad oscilante*”. La sufren aquellos personajes que tienen lesionadas la “*imaginativa y la fantasía*”, conceptos que para entenderlos es imprescindible remitirnos a un texto de Juan Luis Vives de su obra *De Anima et Vita* :

Así como en las funciones de nutrición reconocemos que hay órganos para recibir los alimentos, para contenerlos, elaborarlos y para distribuirlos y aplicarlos, así también en el alma, tanto del hombre como de los animales, existe una facultad que consiste en recibir las imágenes impresas en los sentidos, y que por esto se llama imaginativa; hay otra facultad que sirve para retenerlas, y es la memoria; hay una tercera que sirve para perfeccionarlas, la fantasía, y por fin, la que las distribuye según su asenso o disenso y es la estimativa... La función imaginativa en el alma hace las veces de los ojos en el cuerpo, a saber: reciben imágenes mediante la vista, y hay una especie de vaso con abertura que las conserva; la fantasía, finalmente, reúne y separa aquellos datos que, aislados y simples, recibiera la imaginación. (Avalle Arce 1976, pg.110)

La realidad no oscila, es una, lo que ocurre es que se ve alterada por la intervención de un loco. Nuestro protagonista, como otros personajes de la literatura de la época, sufre unas lesiones concretas que distorsionan su realidad.

Gustavo Bueno (1999) ve encarnado en don Quijote el problema central del Imperio católico español, pues lo que el Imperio “no tiene por sí asegurada una realidad exenta (necesita de individuos, de las gentes, de las naciones que le proporcionen la energía indispensable) así también don Quijote ha de estar siempre acompañado de Sancho”. Es decir la esencia del personaje cervantino sería para Bueno realizarse, existir como caballero y no soñar con serlo, no su delirio. De hecho, desde el momento en que sabe que su existencia es imaginaria, el personaje decae, desfallece y muere, como morirá el Imperio.

Tienen cabida también en este poema personajes legendarios a los que dice haber visto, como el Conde Dirlos, presente en el romancero, sobrino de don Beltrán y diestro en la pelea; la reina Dido, fundadora de Cartago, hija del rey de Tiro o Simón el Mago, coetáneo y rival de Cristo al que se considera padre de la gnosis y gran mentiroso, según la tradición cristiana; de ahí que Juan de Alvarado le sitúe vendiendo huevos güeros.

En su deambular por el mundo se encuentra con el que sin duda es el viajero más legendario de la época y que nunca nadie vio, el *judío errante*, con el que la tradición cristiana personifica la diáspora judía y que entre otros nombres tiene el de Juan de Espera en Dios. Personajes como éste pueblan el poema. Son historias de leyenda que alimentan durante siglos la cultura popular. Personajes irreales muchos de ellos, a los que se asigna una ocupación, hecho o actitud que se utiliza luego como ejemplo, dentro de un esquema comunicativo similar al de los refranes.

En este caso, el *judío errante* también conocido como Larry el Caminante, Joseph Cartaphilus, Buttadeu, Ahasverus, Michob-Ader o Juan Espera en Dios, según el país y la cultura a la que nos refiramos; no es otro que el judío que negó a Jesús un trago de agua cuando iba camino del Calvario y Dios le condenó a errar hasta su retorno; por tanto el personaje debe andar errante hasta la

Parusía. Según parece, la leyenda se inspiró en las palabras encontradas en el Evangelio de Mateo (16:28): “Yo os aseguro: entre los aquí presentes hay algunos que no gustarán la muerte hasta que vean al Hijo del hombre venir en su Reino”. Otros aplican el origen al siguiente pasaje de San Juan (21:20-23):

Pedro se vuelve y ve siguiéndoles detrás, al discípulo a quien Jesús amaba, que además durante la cena se había recostado en su pecho y le había dicho: “Señor, ¿quién es el que te va a entregar? Viéndole Pedro, dice a Jesús: “Señor, y éste, ¿qué?”. Jesús le respondió: “Si quiero que se quede hasta que yo venga, ¿qué te importa?. Tú, sígueme”. Corrió pues entre los hermanos la voz de que este discípulo no moriría. Pero Jesús no había dicho a Pedro: “No morirá”, sino: “Si quiero que se quede hasta que yo venga”.

Sea cual sea el origen de la leyenda, lo cierto es que el personaje se hizo tan popular que son muchos los documentos que aseguran haber situado al *judío errante* en Hamburgo, España, Viena, Praga, Baviera, etc... Y con más de doscientos años de diferencia entre la primera y la última aparición documentada. Hasta en 1868 apareció visitando al mormón llamado O’Grady. La figura de un pecador condenado a recorrer el mundo sin esperanza de descansar en paz, impresionó de tal manera que el *judío errante* apareció en obras literarias en la práctica totalidad de los países de Europa y posteriormente en América. Su aparición en este cancionero manuscrito no es casual, ya que el poema que estamos analizando no deja de ser una relación de tópicos, frases hechas y personajes populares de la época, una especie de catálogo rimado de todos ellos, que nos proporciona una importante información sobre la mitología popular más usada y apreciada.

En cuanto a la referencia al Palatinado, nombre con el que se conocen las dos riberas del Rhin, en Alemania, es una extravagancia más, porque nunca se supo nada de este conde Palatino al que pertenecieron dichas tierras. Es decir, el autor usa de personajes populares, muchos irreales, sin ningún tipo de relación entre sí y los enmarca en situaciones o junto a personajes disparatados, en un alarde formal carente de regla estructural o sentido intelectual alguno, y con una clara intención lúdica de buscar la rima y la risa fáciles, lo que ahora

llamaríamos el más puro estilo *kitsch*. De ahí que aparezca también la tierra de Trapisonda, término derivado de Trebisonda, que es una ciudad turca a orillas del Mar Negro que según la cultura popular no es otra que la tierra del engaño y la mentira, o “*carantamaula*”, personaje del carnaval representado en máscaras y cabezudos con una cara fea y deformada, que Juan de Alvarado dice haber visto en Gerena. Trata de ubicar en lugares reales a personajes que no lo son, en una transgresión que obsesionó a muchos autores de la época, entre ellos a Cervantes.

En Carcabuey, pueblo de Córdoba, vio su propio duelo y en Cártama, Málaga, vio a los míticos Paris y Elena. Fue dispensero de Pilatos, y de nuevo una referencia a su estado miserable: estuvo donde comen hilos prietos, que se usaban para atar a conejos y liebres, y en ocasiones para el pelo de las mujeres; es decir: pasó hambre. Encontró a Mahoma en Jaén y dijo que el profeta iba a por bellota, comida de cerdos cuya carne está prohibida a los musulmanes. Añade, forzando aún más la situación, que pretendía con ellas curar la tartamudez que, según la tradición cristiana, afectaba a Mahoma, en una clara intención de desprestigio propiciada por el cristianismo, y echando mano del remedio popular que dice que poniéndose una bellota debajo de la lengua se quita el tartamudeo.

A continuación, el autor refleja en el poema una relación de batallas, de épocas diferentes, un mero juego de referencias que busca la risa, para asegurar que tras participar en todas ellas obtuvo Juan de Alvarado un cardenalato, en clara alusión satírica a las prebendas que obtenían en la época los señores quienes tan pronto hacían la guerra como mandaban en la Iglesia o que usaba a ésta para librarse de la justicia, como el Duque de Lerma. En el siglo XVII los nobles empezaron a negarse al llamamiento del rey para ir a la guerra y buscaron la manera de trasladar esa carga y la del servicio militar, las únicas obligaciones sociales que tenían, a las espaldas de los más pobres, que ya estaban achicharrados a impuestos. De esta manera se entiende la ironía de esta estrofa. La nobleza combatía y recibía títulos y rentas, incluso cargos políticos y

religiosos, de ahí que “supuestamente” Alvarado obtuviese un cardenalato por todo lo que combatió y para librarse de sus fechorías. Pura ironía.

En la literatura popular, y sobre todo en la de cordel que, como dijimos en la Introducción, alimenta buena parte de este cancionero, son, no sólo comunes, casi obligatorias, las citas a batallas. No se debe olvidar que el siglo XVII es, según palabras de muchos historiadores, el más dramático de la historia de España. García de Enterría (Madrid 1973, pág 291) recoge una cita de Fernando Díaz Plaja (*La historia de España en sus documentos*) en la que el historiador asegura que ese dramatismo de los hombres del Barroco se debe a que no se corresponden su fe y su confianza en Dios con la dura realidad que están viviendo, aspecto que ya dijimos conducía directamente al desencanto.

Nacen con la seguridad de representar al pueblo elegido por Dios para difundir y defender la verdad católica unida indisolublemente al nombre de España y al del Imperio austríaco. Y estos mismos hombres, a lo largo de la centuria, ven con asombro cómo la voluntad divina permite derrota tras derrota a manos de herejes (franceses), infieles (moros) y rebeldes catalanes y portugueses. De vez en cuando una victoria como la de Nordlingen hace levantar los corazones (...) Luego, de nuevo caída tras caída. Perecen fuera los soldados de España y en la misma patria se quiebra la unidad (...) Los años que van de 1600 a 1700 hierven de acontecimientos bélicos a lomo de los cuales los enemigos desmoronan al Imperio y los españoles absortos no cesan de preguntarse el porqué de todo ello. (Enterría 1973, pág.291)

En este poema, el autor se refiere a cinco batallas famosas en el siglo XVI: Túnez, Melilla, Portugal, San Quintín y la Araucana. Todas ellas victoriosas para los soldados españoles, algo habitual en este tipo de literatura, y con las que se pretende ensalzar la figura del personaje protagonista de la historia. Aunque en este caso, vemos de nuevo que se trata de una exageración, pues también participó en contiendas medievales e incluso anteriores.

Continúa con otro disparate sin sentido aludiendo a personajes de la iconografía popular como Antón Pintado:

Ya hacen de mi platillo  
las damas en todas partes



llamándome Antón Pintado  
y es justo que así me llamen,  
pues me pintan los poetas  
como retazo de sastres  
o capisayo de mona  
o como lienzo de Flandes. (Anónimo, Romancero viejo: “Colérico sale Muza”)

Personaje grotesco relacionado con un cantar y un baile desenfadado, populares en el XVII, y que aparece, entre otros, en algún poema de Quevedo, en los cancioneros y romanceros:

*Ay, Antón Pintado,*  
*Antón colorado!*  
Criaba una niña,  
para su regalo,  
cierto conejillo  
gallardo gazapo.  
sobre su regazo,  
haciendo que meta  
la mano en su plato.  
Púsole un collar  
que era colorado,  
de su faldellín  
con que está tan ancho.  
*¡Ay, Antón Pintado,*  
*Antón colorado!* (Biblioteca Nacional 3736, 451)

También en *El Quijote* (Parte II, capítulo VII) y en un entremés de Cervantes por título “Pedro Grullo y Antón Pintado”.

En su relato, Juan de Alvarado dice que hizo danzar a las ranas en la playa para ganar dinero, que vio a Boabdil el Chico, al demonio, a Manricardo y Doralisa, y al moro Muza, que no era otro que Musa ibn Nusair, gobernador y general de los omeya, tribu que inició la conquista de España en el siglo VII y VIII, pero cuyo nombre acabó popularizándose :

Destierran al moro Muza  
de la ciudad de Granada,  
por odio que tuvo al rey  
y mucho amor a su dama... (*Romancero de Poesías Varias*, Labrador 1989, poema 112)

El poema termina con una sucesión de frases hechas: *"he estado donde mueren de la risa,/ comen durmiendo y cenan caminando"*. Hay un aspecto que subyace a este cúmulo de disparates, que es el de la representación del mundo al revés: Mahoma comiendo lo que comen los cerdos, andar de cogote, comer durmiendo, etc... Estamos ante uno de los tópicos del Barroco que E. R. Curtius ve como un simple juego retórico de enunciación de imposibles, que luego se utiliza como sátira contra el presente. Maravall incide sobre este tema y relaciona este tipo de cultura con la cultura marginal de los desposeídos, algo así como una contracultura popular muy en la línea del *kitsch*, fruto además de una sociedad cambiante en la que las alteraciones sufridas por cada persona crean un sentimiento de inestabilidad que obliga a la representación de un mundo en desorden, y de ahí el mundo al revés.

Considerado así, sería resultado de una estimación conservadora, o tal vez, mejor tradicional (...). Pero si, ante la constatación de que todo cambia, se juzga que todo en el mundo se encuentra tergiversado, es porque se piensa que existe una estructura racional por debajo, cuya alteración permite estimar la existencia de un desorden: si se puede hablar del mundo al revés es porque tiene un derecho. (Maravall, 1996, pág.316)

En definitiva, este primer poema del manuscrito RM 6212 de la RAE es una bufonada, pertenece a un subgénero de los llamados "de disparates" cuya intención era producir risa. Una sátira, un hazmerreír como medio de comunicar con la audiencia o el lector, en el que se van satirizando aspectos de la mitología popular del momento.

Algunos de los trances de nuestro poema recuerdan a los cantares populares de comienzos del siglo XX que se cantaban en las plazas de los pueblos y en los viajes escolares. Canciones que han perdurado hasta hace escasos años, y en los que se decían cosas similares a: *por el mar corren las liebres y por el monte las*

*sardinas*, etc.. , dentro de esa línea popular del mundo al revés, y se mencionaban personajes que, como hemos visto, ya formaban parte de la imaginaria popular: *“El moro Muza sale de su tumba...”*.

Incluso hoy en día, un cantante español de éxito considerable, ha triunfado en nuestro país con una canción compuesta a base de frases hechas. Me refiero a Manolo García y su canción *“A San Fernando”* en la que pueden escucharse estrofas como: *“Llévame esta noche a San Fernando, iremos un ratito a pie y otro caminando....”*, *“Súbeme al monte de las siete verdades”*, *“Llévame al cine de las sábanas blancas”*, *“En cuanto amanezca nos subimos a la parra para hacer el amor sobre el lucero del alba”*. Extraigo este ejemplo para constatar cómo cuatrocientos años después, la cultura popular se sigue alimentado de esta sucesión de lugares comunes y de distorsiones de la realidad, que siempre han tenido éxito, por reconocidos, entre el auditorio.

Nuestro poema 1 no se queda ahí. Sus versos son también una radiografía de una sociedad que es fruto de una España empobrecida, de un pueblo desengañado que sufría y pechaba con los avatares bélicos y la pobreza, mientras la nobleza se enriquecía prestando sus ejércitos y repartiéndose el botín con los monarcas. En definitiva de un Imperio derrotado, que causaba tristeza y abatimiento en su pueblo, y sobre todo en los soldados “rotos” que pobres, hambrientos y mal viviendo no encuentran esperanza alguna.

¡ Oh, qué jornada perdimos,  
por venir  
a mal pasar y morir  
en esta triste de España.  
Para con razón plañir  
lo que podíamos asir  
en la guerra de Alemania! (Horozco 2010, pág.46)

Tiene pues un valor comunicativo añadido. Su narrador bien pudiera ser un soldado de los miles que regresaban de los Tercios. Jóvenes que se fueron esperando alcanzar gloria y riquezas, cuando apenas llegaron a ser pobres y

ricos en nada. Cervantes fue uno de esos soldados y en su literatura, como en la de tantos otros que vivieron el final del Imperio, se expresa el desencanto a veces en términos absurdos y jocosos, como en este caso. El poema también critica a los ladrones de guante blanco, a los urdidores de lo que vulgarmente conocemos ahora como “pelotazos”, que siempre los ha habido, personajes que se encargaban de proveer las galeras como Andrea Doria, Álvaro de Bazán o el Duque de Alba y que con engaños de llevar a los jóvenes a servir al rey a Flandes y prometerles fortuna fácil, acababan sirviendo de tripulación en sus barcos de mercancías, cuando no convertidos en piratas de medio pelo.

El poema es pues una interesante estampa de una parte importante de la sociedad española de la época, de casi una clase social que formaban los buscadores de oficios sin rumbo. Personajes de los que se ha nutrido a lo largo de la historia, y sobre todo desde el siglo XVI en adelante, la literatura. Este Juan de Alvarado no dista gran cosa del propio Lazarillo o del Buscón de Quevedo, y de la larga lista de “vagamundos”, como se decía entonces, que recorrían la geografía nacional, como los grandes caballeros recorrían las míticas tierras legendarias, en busca de fortuna, en este caso de algo para comer.

Si aplicamos el Análisis Estructural de Eric Berne al texto, y teniendo en cuenta que no nos encontramos ante Juan Alvarado para observar su comportamiento, sino ante un personaje que un poeta desconocido ha desnudado ante nosotros, podemos decir en una primera lectura, atendiendo a su conducta, que nuestro soldado *rompido* se comporta como un *Adulto* que reflexiona sobre su vida y cuenta las distintas etapas por las que ha pasado. Los precedentes en que nos basamos son los estudios pioneros que realizó José María Román en los años ochenta sobre *La Celestina* y *El libro de las Fundaciones*, de Teresa de Jesús. Román es actualmente catedrático de Psicología de la Universidad de Valladolid.

El estado *Adulto* se vería alterado por el *Niño*, cuando entra en juego una imaginación excesiva, sobre todo a partir del verso 33. El soldado protagonista del poema asegura haber visto a personajes mitológicos y legendarios, como

Juan de Espera en Dios, Paris y Elena o Simón el Mago, la mayoría seres irreales. En ese momento el *Niño Libre* imaginativo se apodera del *Adulto*. Pero esa misma reflexión puede hacerse en los primeros versos del poema, cuando Alvarado dice haber nacido en el Nilo y haber sido criado por una Amazona en la India, etc... Está claro que estamos ante una bufonada, un alarde de imaginación, una chanza, por lo tanto es el *Niño Libre* el que predomina y no el *Adulto* en todo el poema.

No hay caricias ni transacciones porque no hay interlocutor, y en cuanto a la actitud básica ante la vida, la de Juan Alvarado es la de *YO ESTOY BIEN*. La emoción que predomina en su personalidad es la de *Alegría*. El tiempo lo ocupa entre la *Actividad* y el *Pasatiempo*, y al tratarse de un recorrido vital, el papel que juega en cada etapa es distinto, pero la mayoría de las veces es *Víctima*, va de revolcón en revolcón, aunque es *Salvador* cuando dice participar en batallas victoriosas como San Quintín y *Perseguidor* en su etapa de ladrón, “conde de gitanos”, con su propia cuadrilla.

En la misma línea de este poema, escrito teniendo en cuenta el comportamiento de los pícaros de la literatura de la época y el lenguaje de la germanía, se encuentra el poema 56, un breve soneto, que más parece un extracto de un entremés o de una comedia breve.

Den prisa a la comida. ¿Hay aquí truchas?  
¿Decid, huésped, tenéis vidrios en casa?  
Señores, vive Dios, que el mundo se asa.  
¡O hideputa, qué lenguas tan machuchas!

Dale a esa cantimplora. ¿Qué, me escuchas?  
Dacá otro pan que aqueste está hecho masa.  
¡Vive Dios que es maldad lo que aquí pasa,  
que guindas no me dan habiendo muchas!

¡Ah, señora, mirad si hay limas dulces  
o alguna conservilla en que acabemos!  
¡Que se haya de pasar de esta manera!

¡Voto a Dios, que me estoy haciendo cruces!

¿Quieren vueseñorías que juguemos?

¡Ola, traed aquí naipes, y a primera!

Se trata de un texto con mucha acción, dinámico. Parece un fotograma hablado, una pequeña secuencia de cine en la que se ve a un rufián entrando en una taberna. Ahí radica el valor artístico de este soneto, que no me parece despreciable. Entra de lleno en la relación, que apuntábamos al analizar el poema 1, entre la sátira, omnipresente en la poesía de pliegos y cancioneros, con los marginados sociales, los rufianes y fanfarrones como protagonistas; y la jerigonza, el lenguaje llamado de germanías. No hay que olvidar tampoco su relación con el teatro, sobre todo con las jácaras.

La germanía tiene un matiz de oralidad, de jerga hablada, mientras que la *jacarandina* era la representación escrita de la germanía en jácaras, breves composiciones en verso recitadas o representadas por lo general al final de las comedias, con un componente musical destacado y con un personaje del hampa como protagonista.

Este soneto, aunque no está escrito en el lenguaje de germanía, sí que tiene componentes de este tipo de literatura, como son el uso de palabras propias del lenguaje rufianesco. Por ejemplo, emplear “*vidrio*” en su doble acepción de *vaso* y del líquido que contiene; “*machuchas*”, tranquilas, sosegadas; “*huésped*” sinónimo de mesonero; “*hideputa*”... Además de la polisemia, que como vimos es uno de los fenómenos más importantes en las transformaciones de significado que intervienen en la formación del lenguaje de las clases marginales de la sociedad española de los siglos XVI y XVII (Alonso Hernández, 1972, pág.305). Otro recurso que define este tipo de lenguaje es la utilización del imperativo: “*Den prisa a la comida*”, “*Decid, huésped, tenéis vidrios...*”, “*Dale a esa cantimplora*”, “*Mirad si hay limas dulces*” y “*Traed aquí naipes*”, con el que se concreta el tono desafiante del personaje, que se acentúa aún más con la utilización de frases hechas, propias de este ambiente marginal:

“¡Vive Dios!”, “¡Oh, hideputa!”, “¿Qué, me escuchas?” “¡Que se haya de pasar de esta manera!” y “¡Voto a Dios que me estoy haciendo cruces!”.

Es el propio personaje, de cuya boca salen los versos de este poema 57, quien nos está diciendo a qué clase social pertenece. Alguien de quien no sabemos nada pero que se define por su manera de expresarse como un fanfarrón, un tipo del hampa, habitual de las tabernas, donde está claro que se desarrolla la acción del soneto, amigo del juego y desafiante en sus formas, sobre todo al dirigirse a la tabernera.

Este personaje literario, conocido como rufián o fanfarrón, aparece frecuentemente en las jácaras del siglo de Oro con el nombre de *escarramán* o *jayán de jaques*, *bravo*, *valiente*, con un código del honor muy particular que suele respetar, gallardo y temido.

Autores como Arno Gimber aseguran que el rufián, como figura cómica estereotipada, es un arquetipo de la literatura española, que si bien inunda los espacios literarios en el siglo de Oro en obras de Cervantes, las jácaras de Quevedo y algunos entremeses de Calderón, tiene su origen en el personaje de Centurio de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, que fue publicada por primera vez hacia 1504 y que es la versión ampliada de la *Comedia de Calisto y Melibea* de 1499. Su autor tomaría el personaje de las comedias plautina y terencina.

Sea cual sea su origen, a principios del XVII este personaje se abre paso y pronto salta de la calle a los pliegos y a las tablas de los escenarios, y de aquí a los volúmenes de poesías varias, siendo magnificado durante toda la centuria en varios ámbitos: teatro, calle, incluso en celebraciones religiosas.

Este soneto del RAE RM 6212 se enmarca, pues, en una tradición *escarramanesca* que comienza, según el estudio de Elena di Pinto (2006) hacia 1588 y que se sube luego a los escenarios acompañado de música y en forma de danza con el baile del escarramán. Está en la línea de la zarabanda y la chacona, por lo escandaloso y lascivo de sus movimientos y es prohibido sucesivamente en los distintos Reglamentos de Teatro, Dietarios, Avisos, Tratados durante todo el siglo XVII, si bien constantemente traído y llevado por calles, saraos, corrales de comedia e incluso iglesias.

Según el Dr. Alonso Cano y Urreta en sus *Días de Jardín*, de 1619, el baile del escarramán debía consistir en «quebrar el cuerpo y dar descompuestos saltos» y bien se puede deducir, por lo que Juan de Esquivel Navarro dice en sus *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen*, reprobando las acciones deshonestas, que había "familias de bailes" que tenían los mismos pasos («y aunque [h]ay Rastro, Jácara, Zaravanda y Tárraga, estas quatro pieças son una mesma cosa»), por lo que al ser el escarramán "hijo de la zarabanda" y al tener zarabanda y jácara los mismos pasos, éste se debía bailar como la jácara, y de ella sí hay descripción pormenorizada.

(...) ¿El baile se hace carne?, en las jácaras de Quevedo, ( Carta de Escarramán a la Méndez , Respuesta de la Méndez a Escarramán y Testamento que hizo Escarramán , entre 1610-1612. Antes de que Quevedo "dictara" el testamento de Escarramán, Lope lo volvió a lo divino y posteriormente se empezó a extender y divulgar de boca en boca, de pluma en pluma. (Di Pinto, 2006, pásg.1-3)

En el fondo, estas composiciones no eran más que una poesía de complemento que se recitaba o representaba en los entreactos de las comedias. En ocasiones servía para rematar la actuación de la compañía cuando el público pedía: “¡Otra!”. Pero en su origen, las jácaras, que a partir de 1650 fueron frecuentes en la poesía de cordel, proceden de situaciones y personajes ya presentes en algunos romances, como lo aseguran estas palabras de Menéndez Pidal:

El sentimiento antiheroico, que lo va dominando todo, difunde el gusto a lo germanesco en el romancero, particularmente en su manifestación más popular, en el romance bailable (es decir escenográfico o teatral)... Quevedo, a la vez que arrinconaba los temas del romancero artístico hace altamente famosas en el género romancesco las jácaras (...) la noble danza acompañada de romances viejos cae en completo olvido, sustituida ahora por jacarandina, baile acompañado con el canto de la gente que vive la vida airada (...) La enorme popularidad de la jácara quevedesca llega a su cumbre hacia 1613. (M. Pidal, en García. de Enterría, 1973, pág.363)

Aunque por su corta extensión y su forma estrófica y métrica, este soneto no es una jácara, sí que está influenciado por esa literatura, que pone sobre el escenario personajes desafiantes. El empleo del estilo directo: “¡Dale a esa cantimplora!”, nos traslada a los corrales de comedias del siglo XVII. Nos parece estar escuchando, sobre un escenario, al rufián que pide con muy mala



educación, bebida y truchas a una tabernera usando expresiones como: “¡Voto a Dios!”, “¡Vive Dios!”, “¿Qué, me escuchas?” y otras similares, propias de personajes teatrales. Ese mundo bohemio que vivía al límite de sus posibilidades, causaba atracción sobre el observador de la realidad, que convertía en literatura aquello que veía, y la mejor manera que tenía de contarlo era a través sobre todo del romance. En estas composiciones primaban los recursos de la oralidad, no en vano este uso comunicativo está en la esencia de la germanía. En cuanto al léxico mantuvo unos rasgos comunes: la relexicalización continua, los desajustes y reajustes semánticos, las distorsiones fónicas y morfológicas, la mezcla de registros y la creatividad (Redondo, M.J., 2008).

Dentro de este mundo del hampa y su léxico particular ocupa un lugar destacado todo lo relacionado con los juegos de cartas. Todo rufián que se precie ha de dominar los naipes. Nuestro fanfarrón del poema 57 termina su monólogo, tras su entrada casi violenta en la posada o taberna, retando a un juego de cartas:

¿Quieren vueseñorías que juguemos?  
¡Ola, traed aquí naipes, y a primera!

El juego, y sobre todo de cartas, estaba presente en la vida cotidiana y los autores de la época lo utilizaban como pretexto en sus composiciones; hasta tal punto llegó su popularización, por todos los ámbitos de la vida social, que se hicieron naipes de tipo religioso y también oralizadores, de devoción, satíricos, políticos y eróticos, que perviven hasta nuestros días.

Jugaban los clérigos, los frailes, las mujeres de alto nivel social y también las de los burdeles, los presos en las cárceles. La casa de juego era el centro de un sistema complejo de oficios y funciones, casi una sociedad de pequeñas dimensiones, pero de indudable coherencia. Había profesionales y aficionados, actividades especializadas, términos para describirlas y para nombrarlas. (Chamorro, M.I., 2006, pág.36)

Los juegos de naipes que se conocían y practicaban en la época eran muy numerosos; los había lícitos e ilícitos, y los había inocentes o “de estocada” según la suma de dinero que se apostaba. Entre los lícitos estaban los siguientes:

Báciga, baza, cacho, capadillo, juego de las cargadas, cascarela, los cientos, el cinquillo o cinqueño, el cuco, la dobladilla, la flor, el flux, el juego del hombre, el malcontento, la malilla, el matakán o cuca, el mediator, la pechigonga, la polla, la primera, las quínolas, el reinado, el renegado, el rentoy, el revesino, el solo, el tenderete, la treinta y una, el tresillo, el triunfo, el truque, el quince, las sola, las trescientas, la veinte y una y la zanga. (Chamorro, M.I., 2006, pág.49)

Los juegos de cartas y dados son frecuentemente usados en la literatura, ya en menciones de pasada, como en este poema 57, ya sirviendo de base para metáforas de todo tipo, o como elemento indispensable de géneros como la picaresca o las comedias. El fanfarrón que nos ocupa, invita a los parroquianos a jugar a *la primera*. Uno de los juegos de cartas más populares en la época sobre al que advierten los tahures al *Buscón* de Quevedo para que no le engañen cuando llega a Sevilla:

A la primera, mira no den de arriba las que descarta el que da, y procura que no se pidan cartas o por los dedos en el naípe o por las primeras letras de las palabras. (Quevedo 1982, pág. 189)

En el magnífico estudio de María Inés Chamorro, al que nos estamos refiriendo, se trata del juego conocido también como *primera de Alemania*.

Fue inventado en España a finales del siglo XVI y exportado a la Europa continental e Inglaterra. Era una especie de póquer. En este juego se llamaba el *mazo* a una de las suertes en que concurren el as, el seis y el siete de un mismo palo, cuyo valor es de cincuenta y cinco puntos (...) Se juega dando cuatro cartas a cada uno, el siete vale veinte y un puntos, el seis vale diez y ocho, el as diez y seis, el dos doce, el tres trece, el cuatro catorce, el cinco quince, y la figura diez. La mejor suerte, con la que se gana todo es el flux, son cuatro cartas de un palo; después el cincuenta y cinco, que se compone precisamente de siete, seis y as de un palo, después la quínola o *primera*, que son cuatro cartas, una de cada palo. Si hay dos que tengan

flux, gana el que tiene mayor, y lo mismo sucede con la *primera* y después gana el que tiene más puntos en dos o tres cartas de un palo. (Chamorro, M.I., 2006, pág. 168)

Entre la sociedad y su lenguaje existe una relación de intimidad que casi siempre está caracterizada por peculiaridades sociológicas, psicológicas y filológicas. El estudio de este poema, y sobre todo del personaje, nos sirve para hacernos una idea de las diferentes capas en que se dividía la sociedad del siglo de Oro, sus diferentes usos y costumbres y, por supuesto la diferencia de lenguajes. La palabra se acomoda a la vida y para ello usa de expresiones, modalidades y atributos propios que no eran iguales entre las clases humildes que en la Corte.

En los corrales de comedias se daba cita todo el abanico social, los espectáculos duraban a veces hasta cuatro horas, y por consiguiente había tiempo para contentar a todos. Junto a productos de bella factura, comedias de alto nivel de Lope o Calderón, por citar dos ejemplos, se representaban obrillas de segunda y tercera fila, productos *kitsch*, en apariencia inocentes, pero que como ya hemos demostrado llevaban implícitos mensajes subliminales.

El Análisis estructural nos ayuda con su aplicación a definir aún más la figura de este personaje del poema 56, que en todo momento mantiene una actitud de *Padre Crítico Negativo*, persona autoritaria, crítica, que emite juicios terminantes, un *desvalorizador* y sermoneador. Las únicas caricias que emite son negativas, “¡Vive Dios que es maldad lo que aquí pasa!”. Su actitud ante la vida es YO ESTOY BIEN, TU ESTAS MAL y su perfil es el de un *Perseguidor*.

Si podemos trazar alguna transacción, no con cierta dificultad, sería siempre complementaria asimétrica entre un *Padre Crítico*, él, y un *Niño Adaptado Sumiso*, en el que estarían adscritos los demás parroquianos de la taberna, incluidos la dama y el mesonero.

#### 4.7.2 *Poemas burlescos*

Pasemos a ocuparnos ahora del ramillete de poemas burlescos que completan este apartado del cancionero RAE RM 6212. Los temas que abordan son muy variados.

La mujer y la poesía *picaril* (poemas de ataque y respuesta) ocupan la mayor parte de ellos, pero también tienen su espacio la impotencia de un varón, la Armada Invencible, los clérigos, los sastres y hasta un supuesto martirio. Son poemas de burla que han adquirido numerosos nombres a lo largo de los siglos (de mofa, jocosos, provocantes a risa, de maldecir...) pero que los analistas han acabado encuadrándolos formalmente como poemas satíricos y burlescos.

Los poemas que abordamos en este apartado son herederos directos de aquellos *dezires* "lúdicos" que poblaban los cancioneros del cuatrocientos y del quinientos:

Enfermó Miguel Durán

de beber tinajas llenas,

sin potajes ni sin pan:

por el barbero le van

que le sangre de las venas.

Con sus malos apetitos,

hállanle las venas duras

cuescos d' uvas y mosquitos

salen por las sangraduras. ( Antón de Montoro en *Poesía Cancioneril*, 1984, pág. 249)

Un subgénero que no posee el carácter didáctico de los *dezires* tradicionales, entre otras razones porque el público al que iban dirigidos, círculos sociales muy reducidos y formados, no pretendía ningún tipo de moralización sino simplemente divertirse. No podemos olvidar que los primeros cancioneros constituían una forma de diversión cortesana que estaba al mismo nivel que los juegos de esparcimiento o las competiciones deportivas de la época o actuales, y tenían como único fin ahuyentar los malos humores de los señores o de los reyes.

Los *dezires* “lúdicos” buscaban hacer reír al destinatario y en su puesta en escena eran habituales las riñas y los torneos literarios, con preguntas y respuestas, poemas de ataque y réplica, que tenían incluso que cumplir una serie de normas, como sucedía en los sesudos debates teológicos.

Brotados de plumas picantes y pícaras, estos *dezires* constituían unos desafíos poéticos (*reqüest*s) en los que un *dezidor* parodiaba el poema de un compañero. La *reqüesta* a su vez, requería una *replicación* que demostrara la calidad literaria y la agudeza verbal del poeta atacado. Y por último, tenemos los *dezires* de invectiva, unos poemas que se alejaban del protocolo y la lisonja cortesana, y cuyo objeto era el ataque virulento de modo crítico o burlesco dirigido contra individuos. (Ortega, 2010, pág.2)

En nuestro cancionero tenemos varios poemas herederos de esta doble utilización lúdica del *dezir* : el *dezir* gayoso y el *dezir* de invectiva. Antes de centrarnos en ellos me gustaría recoger algunas reflexiones sobre la risa y su función social. Sara Ortega, profesora de la Universidad Lee asegura que la risa es un fenómeno sicosomático específico del género humano, que su origen no es siempre cómico y como tal, fruto de la imperfección, sino que hay risa diabólica, dolorosa o boba, por ejemplo. Desde un punto de vista sociológico la risa es también un fenómeno colectivo, y este aspecto es el que más nos interesa, es una exteriorización fehaciente de nuestra condición de ser social y a la vez una reacción del individuo frente a la colectividad o viceversa.

Este factor permite diferenciar lo que Dupréel llama la “risa de inclusión” y la “risa de exclusión”, o dicho de otra forma, se distingue entre la risa de complicidad y de superioridad, y entre la risa de defensa y de agresión. (Ortega 2010, pág.4)

Los *dezires* de invectiva, de ataque directo contra individuos, provocan una risa hiriente y excluyente de la víctima, mientras que los *dezires* gayosos sólo pretenden arrancar una carcajada, haciendo cómplice al receptor.

En muchos casos, el poeta publica sus propios infortunios, sus avatares vitales, para hacer reír a los demás y hacerles olvidar sus pesares. En esa línea estaría el poema 1 del RAE RM 6212, ya analizado, en el que en primera persona nuestro

poeta-soldado *rompido* da cuenta de sus desgracias. La capacidad de reírse de sí mismo le permite al poeta insensibilizarse contra la risa del *otro* (liberación del *sujeto*), divertir al destinatario (alivio del *otro*), la afirmación ontológica del *sujeto* y la consolidación de su *otredad*, al ser visto como loco por la colectividad y marginarse de ésta. Si poeta y receptor se mofan de un tercero, surge una risa de complicidad que sin duda es un remedio muy eficaz para el alma del *otro* (Ortega 2010).

Herederos de estos poemas de risa cómplice y de risa excluyente son los poemas calificados posteriormente como satíricos y burlescos. Dos términos prácticamente sinónimos pero en los que algunos críticos todavía ven matices. Para estos la sátira se apoyaría en un sistema de valores admitido que conoce y respeta el autor, muy en la línea del *dezir* de invectiva, mientras que la burla se movería fuera de ese código, y entraría dentro del *dezir* gayoso. Aunque tal vez lo más cómodo en aras de la simplificación, sea seguir la estela del *dezir*, en su doble faceta de “lúdico” y tradicional, que nos conduce a la propuesta de Woodhouse:

Posiblemente la noción más fecunda para resolver este conflicto es el concepto de la literatura satírico-burlesca como parte de una amplia escala que va desde el serio tratado del moralista, pasando por sátira ya picante, pero todavía con intención de corregir, para acabar en una literatura burlesca en que lo dominante es la comicidad, mientras que disminuye hasta finalmente desaparecer del todo el propósito de reprender vicios. (Woodhouse, pág.752)

No es menos cierto que entre el poema 19 de nuestro cancionero, en el que se critican los excesos de un ministro del Rey, Pedro Franqueza, y el que proponemos a continuación (poema 80), donde se parodia la postura de una fregona, hay una diferencia más allá de la calidad literaria.

Rodeada de platos y escudillas  
y en la mugrienta mano el estropajo,  
sudando grasa con el gran trabajo  
de no poder estar sino en cucullas.

Bañadas de agua sucia las faldillas,  
metido entre las piernas el torcajo,  
pegado con las ancas el çancajo,  
meneando a la par culo y rodillas.

Anoche vide estar a mi morena  
cuando al son de los platos yo llegaba,  
no poco alegre de hallarla sola

y al decirme vengáis en ora buena,  
como aquella postura le ayudaba,  
soltásele una pluma de la cola. (Poema 80 RAE RM 6212)

Hablábamos más arriba de la línea sucesoria entre los *dezires* y estos poemas satíricos y burlescos. Una vez leído este poema 80 es fácil imaginarse a un juglar recitando estos versos ante su público, realizando movimientos lascivos y toda una gama de gestos obscenos a los que se presta el texto, despertando de manera inmediata una carcajada cómplice. Varios siglos después, no sería un juglar sino un actor el que, con toda seguridad, llevaría a cabo esa misma función sobre las tablas de un escenario, en un corral de comedias o en una fiesta privada del siglo XVII burlándose de una humilde fregona.

Dentro de los *dezires*, era muy frecuente el ataque contra las mujeres, en una clara inversión paródica de los poemas laudatorios destinados a la dama, propios del amor cortés, en los que ella aparece siempre “subida en un pedestal”. Los *maldezidores* son los encargados de bajarlas de allí y presentarlas al pueblo de carne y hueso, lo que provoca en ocasiones los instintos más bajos del varón y en otras es simplemente una parodia física con un fuerte contenido escatológico. Sirvan de ejemplo estos versos extraídos del *Cancionero de Baena* (siglo XV):

Señora, flor de madroño  
yo querría sin sospecho  
tener mi carajo arrecho  
bien metido en vuestro coño.

Por ser señor de Logroño  
non deseo otro provecho  
sin poder coño estrecho  
en estío o en otoño.

Son muchos los estudiosos que aseguran que en la literatura popular del siglo de Oro “el pleito feminista lo gana la poesía o la prosa misógina” (García de Enterría, 1973, pág. 268). La tradición es demasiado antigua y arraigada como para conseguir que en un medio conservador, como es el del pueblo, desaparezca esa visión dura y agria sobre el papel de la mujer. Vaya otro ejemplo de esa misoginia, el poema 16 del RAE RM 6212 dedicado a una dama flaca y amarilla:

Tentaciones de Baco a lo bridesco,  
araña vil compuesta de embelecós,  
negra con solimán, fantasma en cueros,  
cuerpo pintado al olio, cara al fresco.

O el soneto de la fregona, del que venimos hablando, en el que, con una poesía no carente de cierto ingenio, el autor busca la risa fácil poniendo a la mujer en una postura y una situación grotescas, sin el más mínimo pudor, para después rematar el poema con un efecto de *clown*, una ventosidad que sólo pretende la carcajada del receptor. Un nuevo producto *kitsch* que nos da información sobre el baremo de los gustos populares de una época.

Al aplicar el Análisis Estructural al personaje de la fregona de nuestro soneto, vemos que en todo momento el poeta la define con una personalidad de *Niño Adaptado Sumiso*, mientras que el novio-narrador, es un *Niño Libre*, egoísta y cruel, de comportamiento negativo en todo momento, salvo en el verso 11, “*no poco alegre de hallarla sola*” en el que se comporta como alguien que quiere disfrutar y no sólo burlarse de la fregona; tiene, pues, una actitud positiva.

Podemos trazar con cierta definición transacciones entre los dos personajes, pues al estímulo de la presencia del galán, ella responde con una respuesta



positiva, “y al decirme vengáis en ora buena”. Hay pues una transacción complementaria de *Niño* a *Niño* y viceversa, pero con actitudes diferentes.

En cuanto a la actitud vital, la de él es *YO ESTOY BIEN-TÚ ESTAS MAL*. En cuanto a la estructura del tiempo él se desenvuelve en los *Pasatiempos*, mientras ella discurre entre la *Actividad* y los *Juegos*, más marcado lo primero. Está claro que él es el *Perseguidor* y ella la *Víctima*. Un *Perseguidor* que con su comportamiento busca una risa fácil del auditorio.

En estos dos poemas (16 y 19), vemos claramente que en ambos casos su protagonista se manifiesta desde un estado de la personalidad de *Padre Crítico* arrogante, y la transacción es una transacción cruzada arrogante.

En el Barroco, los artistas aspiran con sus obras a obtener el asombro, la sorpresa y la maravilla del público, en lo que sería un claro antecedente de la psicagogía de la atención, una antesala de los lenguajes y tecnologías audiovisuales de hoy en día. No hay manera más eficaz para que un mensaje cale en el público que anclado al efecto sorprendente. Y si no hay mensajes, ¿qué mejor que la sucesión de sucesos asombrosos para mantener entretenido al respetable?.

El destinatario de la publicidad moderna será entendido cada vez más como un lector que reacciona a estímulos y cuyas respuestas son susceptibles de ser codificadas y manejadas como variables, antes que como un intérprete que lleva a cabo procesos de exégesis racional (...) ya antes de la psicologización ilustrada, la cultura barroca desarrolló esta orientación estratégica de la práctica comunicativa, tal como explica Vilaltella: en el Barroco el análisis del acto persuasivo incluye la atención a las disposiciones psicológicas del receptor y, por tanto, una teoría de los afectos. Aún más (y esta observación me parece de una extraordinaria importancia), el sujeto popular aparecerá en el horizonte cultural precisamente porque los emisores del acto persuasivo han de tomar en cuenta estratégicamente las necesidades y los sentimientos del receptor (Abril 2003, pág.95).

La sociedad barroca, acuciada por una crisis severa, necesitaba y buscaba el esparcimiento, la diversión. El efecto final escatológico del *Soneto a una fregona* nos da pie para hablar de nuevo de la risa, y para ello es imprescindible mencionar el trabajo de Mijail Bajtin *La cultura popular en la Edad Media y el*

*Renacimiento* (1988). En él divide las manifestaciones de la risa en esa época en tres categorías: las formas y rituales del espectáculo ( festejos de carnaval, obras cómicas representadas en plazas públicas); obras cómicas verbales, sean orales o escritas y vocabulario familiar grosero (insultos, juramentos, palabras soeces...). En el siglo XVII la risa acompañaba las ceremonias, los ritos civiles y la vida cotidiana. Siempre había un bufón en la calle, en los corrales o en las fiestas que parodiaba los actos serios. Bajtin ve el origen de estos personajes en las fiestas del Carnaval:

La eliminación, a la vez ideal y efectiva, de las relaciones jerárquicas (del Carnaval) entre los individuos, creaba en la plaza pública un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones normales. Se elaboraban formas especiales de lenguaje y de los ademanes, francas y sin constricciones, que abolían toda distancia entre los individuos en comunicación, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta. Esto produjo el nacimiento de un lenguaje carnavalesco típico (...) Esta lengua fue empleada después por Erasmo, Shakespeare, Cervantes, Lope, Guevara, Quevedo y también por la literatura de los bufones alemanes (...) Sin conocer esta lengua es imposible conocer a fondo y bajo todos sus aspectos la literatura del Renacimiento y el Barroco. No sólo la literatura, sino también las utopías del Renacimiento y su concepto del mundo estaban influidas por la visión carnavalesca del mundo y a menudo adoptaban sus formas y símbolos. (Bajtin 1988, pág.17)

La risa carnavalesca, y sus aplicaciones en la plaza pública durante el resto del año y después en los corrales de comedias, es ante todo patrimonio del pueblo y lo que es más importante, hace escarnio hasta de los propios burladores; de ahí que la burla a la fregona, aunque no exenta de crueldad, no deba interpretarse con ojos modernos, en los que la sátira deja siempre al margen al propio burlador y mantiene una distancia cultural, social o espacial entre el bufón y el objeto o la persona parodiada. En el siglo XVII la cercanía entre, en este caso, el poeta-narrador-novio y la fregona hacen que el poema pierda cierta dosis de crueldad.

Cuando dos personas crean vínculos de amistad, la distancia que las separa se aminora (están en pie de igualdad) y las formas de comunicación verbal cambian completamente: se tutean,

emplean diminutivos, incluso sobrenombres a veces, usan epítetos injuriosos que adquieren un sentido afectuoso; pueden llegar a burlarse la una de la otra (si no existieran esas relaciones amistosas sólo un tercero podría ser objeto de esas burlas), palmotearse en la espalda e incluso en el vientre (gesto carnavalesco por excelencia), no necesitan pulir el lenguaje ni evitar los tabúes, por lo cual se dicen palabras y expresiones inconvenientes. (Bajtín, 1988, pág.21)

Mijaíl Bajtín denomina realismo grotesco a esas imágenes referentes a la vida material y corporal que son tan frecuentes en la literatura del Renacimiento y el Barroco, y las considera como algo positivo y de carácter universal: “no se trata tampoco del cuerpo y la fisiología en el sentido estrecho y determinado que tienen en nuestra época: todavía no están singularizados ni separados del resto del mundo”. (Bajtín 1988, pág. 24).

En este realismo grotesco juega un papel muy importante la degradación como herencia de la transformación al plano material de lo espiritual. De ahí que se tienda a corporeizar, a vulgarizar, en definitiva, a degradar aquello que se quiere parodiar, en contra de las imágenes de la vida cotidiana perfectas y pre-establecidas.

Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alientos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De ahí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador. (...) En actos como en la satisfacción de las necesidades naturales (ventosidad), el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites. Es un cuerpo eternamente incompleto, eternamente creado y creador, un eslabón en la cadena de la evolución de la especie. (Bajtín, 1988, pág.30)

Este poema, visto desde una perspectiva actual, es despreciativo y el autor demuestra estar carente de cualquier sentimiento positivo hacia el género femenino. Sin embargo, con la perspectiva de su creación varios siglos atrás hay que entenderle como un simple juego de entretenimiento sin ninguna maldad encubierta. Ahora bien, lo que es evidente es que existe una poesía española jocosa, que se remonta a la Edad Media, con versos ligeros, que unas veces, las

menos, tiene un componente satírico, y otras es una mera chanza que abarca desde las bromas galantes a la indecencia procaz. Una tendencia poética, en la que muy a menudo “las mujeres son el objetivo”, como asegura Jones, que engarza con la tradición cristiana y la misoginia medieval, que incluso en su versión más humorística resulta repugnante al lector moderno.

García de Enterría, al estudiar los pliegos sueltos impresos o manuscritos, del Renacimiento y del Barroco, descubre que no sólo hay un desprecio tradicional hacia la mujer sino una brutalidad de sentimientos.

Quien quisiere tener placer  
dele de palos a su mujer,  
no con vara de membrillo  
ni con vara de manzano,  
que aunque no es palo liviano  
es un poco delgadillo...  
(García de Enterría, 1973, pág. 268)

Abundan consejos como estos para “serenar” los ánimos de la hembra brava, figura femenina recurrente en la poesía española de todos los tiempos. Los consejos matrimoniales dirigidos a la mujer para asegurar su sumisión, o al hombre para no dejarse dominar por la esposa, son temas muy frecuentes en la literatura de los volúmenes de poesías varias. A estos habría que unir los avisos contra los vicios y defectos femeninos, casi siempre centrados en tópicos, como el gusto por la moda, la fealdad:

*Disculpa yo no la sé,  
ni es posible que se vea  
del galán que en mujer fea  
pone su firmeza y fe.*

La fea con el hablar,  
puede un poco entretener,  
pero todo aquel placer  
destruye con el mirar;

y aunque más discreta sea,  
ninguna envidia tendré  
*al galán que en mujer fea*  
*pone su firmeza y fe.* (Padilla 2009,pág. 78)

También los celos, la infidelidad, la murmuración y el mucho hablar, sin olvidar el despilfarro y el egoísmo:

¿Con qué quieres María que las sirva,  
pues no valen canciones ni sonetos?  
-Quán mal entiendes, Lidio, mis conceptos.  
- ¿Qué tengo de entender, sino que eres  
la causa de mi mal y a quien más quiero?  
- Menos querer ¡o Lidio! Y más dinero.  
(...) Finalmente me dices que con darte,  
se aplacarán mis encendidas llamas.  
- No nos cansemos más, da más si amas.  
- Quán mal aconsejada estás María,  
Nadie te querrá más de esa manera.  
- Yo busco quien me dé, no quien me quiera. (Baltasar del Alcázar en Labrador, 2007, pág. 184)

Hay un matiz que apuntábamos antes y que no debemos olvidar al enjuiciar la postura misógina o no de los creadores barrocos, y es que en el siglo XVII algunos autores valoran de dos formas distintas el universo femenino, ya sea la mujer cortesana o sencilla: “frente a la rendida admiración, el brutal desprecio” (Fernández Álvarez, 2002, pág.77).

En la Corte, ya lo dijimos, la mujer estaba idealizada, era una dama, un ser hermoso, tierno, firme y prudente. La mujer cortesana era culta y piadosa, “es la que hace soñar al caballero, que ansía una prenda suya que le sirva de enseña en el combate” (F.Álvarez, 2002, pág.77); en definitiva es la mujer prototipo de la Edad Media tardía, que engarza con la corriente renacentista, y que entre

otros, tiene su representación en el cancionero RAE RM 6212, en el poema 5 que estudiaremos más adelante.

Al otro lado de los muros de la Corte, la visión que algunos autores tienen de la mujer es completamente distinta. La misoginia es feroz y parte de un mismo origen, la tradición judeocristiana, la conducta de la primera mujer bíblica, Eva, que fue fácilmente engañada por Satán y condujo a Adán al pecado con embelesos. A partir de ese momento, y a pesar de la corriente mariana del cristianismo, se suceden entre los moralistas, intelectuales y en el vulgo, los ejemplos claros de misoginia, en los que la mujer no sólo es inferior al hombre, en ocasiones es un peligro. Fernández Álvarez recoge un texto de Huarte de San Juan, prestigioso médico, psicólogo y filósofo del siglo XVI, en el que asegura que la inferioridad de la mujer parte de Dios, que la hizo fría y húmeda.

Es el temperamento necesario para ser fecunda y paridera, y el que contradice al saber. Si la sacara templada como Adán, fuera sapientísima, pero no pudiera parir ni venirle la regla, sino fuera por vía sobrenatural. (F.Álvarez, 2002, págs.105-106).

Mucho que ver con estas reflexiones tiene que ver que la Iglesia apartara a la mujer de su magisterio y que en las familias se valorara más tener varones que hembras para continuar con el trabajo y ayudar al padre. Hasta tal punto de que un percherero se veía recompensado con la hidalguía si era capaz de tener siete hijos varones sucesivos, lo que entonces se conocía como “hidalgo de bragueta”. Había pues, una discriminación femenina que iba desde el estudio hasta la diversión. Las niñas no iban a la escuela, la que aprendía a leer lo hacía de manos de su madre y los trabajos que podía desempeñar eran residuales, salvo que fuera de la familia real; entonces podía ser gobernadora o virreina. Si era noble, trabajar era un insulto a su condición. Universidades, mesones y tabernas no eran lugares para las mujeres del Barroco, si no era para servir.

Y es en esta posición servil en la que sitúa el autor del soneto 80 a su protagonista. Una postura agachada, que conlleva connotaciones eróticas, un tanto burdas, pero capaces de embravecer a la audiencia, como lo hizo con el

novio o marido de la fregona que se deleitaba al ver a su “morena” tan dispuesta, con los talones y la escudilla entre las piernas, en cuclillas y meneando el culo y las rodillas.

Si algo puede reconocérsele al autor de este soneto es su facilidad para describir la postura de la muchacha e ir creando un burdo ambiente erótico de expectación que culmina con una bufonada, el cuesco de la pobre mujer que, como dijimos antes, no sabemos si es ama de casa o criada, aunque nos inclinamos por esto último, al representarla el autor del soneto rodeada de platos y escudillas.

Si nuestra fregona era criada, era una mujer infeliz, con paga escasa o nula, cuyo porvenir dependía de un futuro casamiento, que si se realizaba bajo el amparo de la dueña de la casa, acabaría bien pero, si no era así, la llevaría a una escala aun mayor de calamidades.

Las criadas en el siglo de Oro, auténticas siervas, salían poco de la casa y tenían escasas ocasiones de gozar de los juegos amorosos, salvo que fuera con otro criado, con el amo o con el joven hijo de la dueña que acababa entrando en la cama de la sirvienta al llegar a la adolescencia. Estos son los tópicos que nos muestra la literatura de la época y, según parece tienen mucho que ver con la realidad. “Su mucho encerramiento (comenta Celestina), le impide el gozo de su mocedad” (Fernando de Rojas, *La Celestina*, 2004, pág.163).

En ese mismo capítulo primero de *La Celestina*, la prostituta Areusa habla con la alcahueta y le cuenta de manera detallada cuál es la situación de su prima Lucrecia como criada en casa de Melibea, situación que hace extensiva a todas las de su condición y que, ciento cincuenta años después habría cambiado poco:

E quando ven cerca el tiempo de la obligación de casallas, levántanles un caramillo que se echan con el mozo o con el hijo o pídenles celos del marido o que meten hombres en casa o que hurtó la taza o perdió el anillo; dánles un ciento de azotes e echánlas la puerta fuera, las hadas en la cabeza, diciendo: allá irás, ladrona, puta, no destruirás mi casa e honra. Así que esperan galardón sacan baldón; esperan salir casadas, salen amenguadas; esperan vestidos e joyas de boda, salen desnudas e denostadas. Estos son sus premios, estos son sus beneficios e pagos. Oblíganseles a dar marido, quítanles el vestido. La mejor honra que en su casa tienen, es andar

echas callejeras, de dueña en dueña, con sus mensajes a cuestras. Nunca oyen su propio nombre en la boca de ellas; sino puta acá, puta acullá. ¿A do vas, tiñosa? ¿Qué hiciste, vellaca? ¿Por qué comiste esto, golosa? ¿Cómo fregaste la sartén, puerca? ¿Por qué no limpiaste el manto, sucia? ¿Cómo dixiste esto, necia? ¿Quién perdió el plato, desaliñada? ¿Cómo faltó el paño de manos, ladrona? A tu rufián lo habrás dado. Ven acá mala mujer, la gallina habada no parece: pues búscala presto; si no, en la primera blanca de tu soldada la contaré. (F. Rojas, 2004, págs. 163-164)

Lo que evidencia este texto es que si la mujer de clase humilde era, salvo los mendigos, el último eslabón de la escala social, dentro de ellas las criadas eran el punto más bajo de la cadena, tal vez sólo superado por las esclavas. Ante esta realidad, no es de extrañar que sea una pobre fregona el objeto de burla elegido por el autor y jaleado por el lector o la audiencia. De hecho, este personaje es frecuente en la poesía de la época, aunque no siempre acaba siendo fruto del escarnio más desalmado. En ocasiones, como en *La ilustre fregona* tanto de Cervantes como de Lope de Vega, la protagonista, eso sí procedente de alta cuna, un origen desconocido hasta el final de la obra, acaba casándose con el noble joven y guapo, después de un montón de enredos y aventuras. Pero lo que nos importa es que ambos autores eligen a una fregona como ejemplo de ocupación más baja para que el efecto del ascenso, al final de la obra, sea mayor. Podríamos extendernos más sobre el retrato social que nos traslada este soneto, con una mujer infravalorada, objeto de las bufonadas de un hombre que sólo busca en ella el objeto sexual, y una literatura misógina, destinada a una sociedad a la que le vale cualquier tipo de chanza para reír y olvidar por un momento las penalidades de una realidad, la del XVII, en plena decadencia.

Pero lo cierto es que, siguiendo la tradición literaria antes mencionada de los *dezires* de invectiva, también hay espacio en los cancioneros para la burla a las damas que, en ocasiones, como en los poemas 83 y 84 de nuestro RAE RM 6212 contestan a su atacante, en un claro ejemplo de poesía de desafío o *requiestas*, presentes ya en los cancioneros *tardomedievales*. Un fraile presta su celda en un convento a unas mujeres que acompañaban a la reina en un viaje. Lo hace



durante unos días y al volver, tras dormir en un pajar, encuentra su celda convertida en un estercolero que el poeta describe gráfica y escatológicamente:

Quatro ríos sin truchas ni pescado,  
dos torreznos flamencos, tres tortillas,  
cubiertos con ceniza: ved qué capa! (Poema 83)

La dama aludida responde al fraile con otros versos, en los que le dice que al entrar viendo la celda tan guarra, decidió cedérsela a las camareras y ella marcharse a dormir a otro lado:

Sólo diré que en viéndola dijimos  
aquesta sucia celda es necesaria  
para la camarera o secretaria  
y así para la cámara la dimos. (Poema 84)

Estos desafíos están presentes también en el poema 85, que el autor encabeza como soneto *picaril* dedicado a un tal Bartolo, sin duda un personaje conocido en el ambiente social en el que se movía el recopilador del cancionero, al que llaman asno y majadero y del que se burlan por su origen toledano, pero del que no tenemos su réplica.

En esta línea, aunque no formen pareja literaria, o al menos así nos lo parece, se encuentran el poema 79, un conocido soneto de Diego Hurtado de Mendoza dedicado a una mujer adúltera:

Bujarrona Penélope, qué puto  
te dio nombre de casta, pues tenías  
gallones y capones que comías  
mientras faltaba tu marido astuto.

No faltaban durante el Renacimiento y el Barroco las mujeres que no se conformaban con un solo hombre y viceversa; por eso hasta Rabelais aconsejaba en su *Gargantúa y Pantagruel* que para no ser cornudo o engañada, lo mejor era

no casarse. La diferencia de edad entre novios, que propiciaban los casamientos por conveniencia familiar, tan frecuentes en la época, así como las ausencias maritales por guerras u otros menesteres, eran un caldo de cultivo ideal para la casada y el casado infieles. Ni siquiera los reyes se escapaban de esta “epidemia”. Fernando el Católico casó, muerta Isabel, con Germana de Foix; él tenía 55 años y ella 18. Cuando diez años después el rey sufre una hemiplejía que le deja prácticamente inútil y desfigurado, Germana, con 27 años, busca fuera lo que no encuentra en casa, entre otros con el vicedecano de la Corona de Aragón, Antonio Agustín, que acabó preso cuando el Rey se enteró del *affaire*. (Fernández Álvarez 2002, pág.124)

Los castigos por adulterio eran muy severos, sobre todo contra la mujer. El marido podía vengar la injuriosa afrenta matando a los dos adúlteros, eso sí, en ese momento perdía la dote de ella, con lo cual el cornudo consentido, a cambio de vivir rodeado de lujos procedentes de la fortuna de su mujer, era también frecuente en la época.

El poema 108 es una carta en verso de una dama a un galán que era impotente y no podía cumplir con su mujer. Desconocemos el texto, aunque éste era un tema, el de la impotencia, muy frecuente en la literatura de los siglos XVI y XVII, en el que se escribían coplas como éstas de Baltasar Alcázar dedicadas a un impotente, que a buen seguro era de todos conocido:

El árbol que tanto os cuesta  
al fin se os ha secado.  
Cortalde cosa es honesta  
que un tronco seco, pelado,  
sin flor, ni fruto ¿qué presta?  
Para alcándara es mejor  
de tórtola o ruisenior,  
cuando a su marido pierde,  
que ni posa en rama verde  
ni en árbol que tenga flor (...)

A Sansón fuiste opuesto:

él bellicoso, vos manso;  
él en mil trabajos puesto,  
vos en perpetuo descanso,  
pero no mejor por esto.  
Ambos descubierta habéis  
a damas lo que valéis:  
él el lugar que sabía  
donde la fuerza tenía,  
vos, donde no la tenéis. (Baltasar de Alcázar en Labrador, 2003, poema 3)

#### 4.7.3 *Polémicas literarias*

Un clásico en los poemas de *picaril* es el debate entre escritores, las polémicas literarias, y más concretamente las que tienen como protagonista a Lope de Vega, el prototipo de escritor de éxito, y a sus detractores, que fueron muchos. Son cientos los poemas de ataques y respuestas de los que se tiene noticia, en los que el Fénix es el protagonista. En nuestro cancionero contamos con tres, los poemas 81, 82 y 87. No hay que olvidar que Lope era un asiduo de las fiestas y en todas ellas era invitado a demostrar su ingenio, recitando poesías y formando parte de disputas con otros poetas o escritores asistentes a los actos. Fueron tan celebradas estas “justas poéticas” que Madrid se llenaba de hojas volanderas y panfletos cada vez que Lope estrenaba una comedia, y allí se recogían críticas favorables y contrarias. Sus seguidores eran unos auténticos *fans* y los estrenos levantaban verdaderas pasiones entre los suyos y entre los partidarios de sus contrincantes, en sentido contrario, claro está, hasta el punto de que la mayor parte de los *dezires* y sus respuestas eran escritos por los seguidores y no por los protagonistas.

Por tu vida Lopillo, que te borres  
las diez y nueve torres del escudo,  
porque aunque todas son de viento, dudo  
que tengas viento para tantas torres. (Poema 81 RAE RM 6212)

Respuesta de Lope o de alguno de sus seguidores:

Si te ha ofendido en antes de las siete  
velo a buscar y díselo delante,  
bellaco, a las fruterías semejante,  
que hablas por soneto o sonsonete.

Que he de responder a versos vanos  
de manera que el mundo te desprecie,  
bellaco, picarón amujerado. (Poema 82 RAE RM 6212)

Si aplicamos las teorías de Berne a estos dos poemas, vemos claramente que en ambos casos su protagonista se manifiesta desde un estado de la personalidad de *Padre Crítico* arrogante, y la transacción es una transacción directa entre dos estados similares en una actitud YO ESTOY BIEN-TÚ ESTAS MAL en ambos casos; o sea estamos ante un desafío en toda regla.

Ya en el siglo XVI, las polémicas literarias eran frecuentes en Italia y en España. En la mayoría de los casos había en el trasfondo de la discusión el gusto por uno u otro modelo lingüístico y literario, casi siempre encabezado por autores concretos. En España, las polémicas se centraron en aspectos heredados de Italia, como la controversia sobre el uso del endecasílabo, combatido por los seguidores de la tradición autóctona, y fueron famosas las polémicas entre Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega, entre otros.

Es en el siglo XVII cuando se hacen frecuentes estas disputas entre los diferentes poetas, novelistas y sobre todo comediantes. La cultura se consume masivamente y los autores son auténticos ídolos. Lope de Vega estuvo en el epicentro de muchas de ellas, por dos razones, porque con apenas 24 años, ya era un autor famoso que despertaba pasiones de todo tipo y porque era persona dada a la polémica. Con 25 años de edad ya había estado en la cárcel. Fue detenido durante una representación en el Corral de la Cruz de Madrid a petición del director del teatro que le acusaba de haber escrito una serie de

libelos en los que le difamaba. A raíz de aquello fue desterrado y se marchó a Valencia donde en pocos meses se convirtió de nuevo en un verdadero fenómeno de masas.

Lope se había convertido en el guía literario, admirado, venerado, casi deificado de la tierra que le acogió en sus días de desventura. Y no sólo allá: en Madrid, la tierra prohibida, Lope de Vega era el autor más popular y conocido. El prólogo que Cervantes puso a sus comedias lo revela: “Entró luego el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica, avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes”. (Zamora, Barcelona 1988, pág77)

Lope lo fue todo; era famoso y alcanzó la gloria y, como es natural, recibió envidias, celos y difamaciones contra las que arremetió siempre que pudo haciendo uso de su ingenio, de su poca discreción y de su arma preferida: la palabra. Tuvo muchos enemigos, entre ellos Juan Ruiz de Alarcón, un comediógrafo de origen mejicano o el propio Cervantes quien, al comienzo alabó su ingenio pero acabó convirtiéndose en su enemigo.

Según Zamora Vicente, Lope nunca olvidó la afrenta que Miguel de Cervantes hizo delante de otra gente burlándose del petulante escudo con numerosas torres que Lope pretendió usar como propio y al que se hace referencia en el poema 81 de nuestro cancionero. A partir de ese momento, Cervantes se unió a una larga lista de enemigos entre los que estaban Cristóbal Suárez de Figueroa, Micer Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Mesa, Esteban Manuel de Villegas y Luis de Góngora, tal vez el más importante por su alcance y significación.

Rey de Artieda había sido compañero de Cervantes en Lepanto, y como él, representaba el teatro tradicional, vencido por las novedades de Lope (...) Villegas era de una vanidad grotesca que seguramente habrá divertido, teatralmente diría, a Lope; Cristóbal de Mesa era un recalcitrante escritor de epopeyas cultas que nadie leía y se jactaba de no escribir más que para italianos cultos. De Suárez de Figueroa, ese excelente escritor de *El pasajero*, envidioso patológico: “Era una monstruosidad moral, de aquellas que ni el ingenio redime”. (Zamora, Barcelona 1988, pág.79)

Hacia Góngora, Lope sentía respeto y temor. Lo elogió muchas veces pero su irritación hacia él llegó hasta después de la muerte del poeta cordobés. En el fondo de la polémica, como hemos visto en los casos anteriores reflejados por Zamora Vicente, había siempre un argumento literario que acababa convirtiéndose en un ataque personal. Para Góngora el estilo sencillo y llano de Lope era excesivo y su vida, llena de pleitos, amoríos y desafíos, nada aconsejable para el tranquilo y agrio carácter de Góngora. Según Lope, Góngora era casi ininteligible para el gran público y eso le exasperaba, aunque, en el fondo, admiraba su capacidad creadora tan culta y meditada.

Al recoger este tipo de disputas entre escritores, nuestro cancionero no hace más que reflejar entre sus contenidos una serie de acontecimientos socio-culturales que formaban parte del día a día de los hombres y mujeres del XVII. Durante este siglo y el anterior, en España había una afición a los versos rayana en manía. Se estimaba mucho a los poetas, aunque estos, salvo contadas excepciones, pasaban hambre si no contaban con la protección de algún poderoso que, obviamente lo utilizaba no sólo para su diversión y la de sus allegados, o para sus cuitas personales con otros poderosos. En otras ocasiones eran los propios poetas quienes se enzarzaban entre sí para ganarse el favor de tal o cual amor. Rivalizaban en adularle y en más de una ocasión le servían de terceros, algo que Lope de Vega hizo con el duque de Sesa “facilitando sus conquistas femeninas con celestinescas composiciones” (Deleito 1988, pág146).

Fruto de esa afición a los versos es la celebración de los certámenes literarios antes mencionados, llamados Academias y que normalmente se celebraban con ocasión de festividades públicas o por el recreo de algún prócer. Estas Academias empezaron siendo un culto a los santos y a la Virgen pero a medida que se extendieron tocaban todos los palillos, haciéndose cada vez más frecuentes las de picadillo y las sátiras a colectivos o defectos físicos y en las que no faltaban alusiones a gentes conocidas, sin personalizar de modo claro, como bien indica el poeta Cubillo de Aragón en este poema:

Si en Academia alguna te hallares,  
donde, ya por costumbre recibida,  
algún señor presida,  
obedece el asunto, y no repares  
en que sátira sea;  
que, como se usa allí de impersonales,  
ya pintando una vieja, ya una fea,  
un miserable, un calvo, un antojado,  
y en esta acción lucida  
no se tira a ventana conocida,  
puedes, sin que tu pluma desmerezca,  
decir cuanto al ingenio se le ofrezca. (Cubillo de Aragón, en Deleito 1988, pag.157)

Los llamados vejámenes, o ataques furibundos haciendo hincapié en los defectos físicos de los poetas o en su falta de musa, eran los más apreciados de entre estos concursos, y aunque se pedía mesura en los versos “chancear sin hiel y punzar sin dolor”, lo cierto es que los ataques eran duros y los rencores que generaban duraban hasta incluso después de la muerte del adversario, como ya hemos visto, cuando no había reyertas entre particulares o entre grupos de partidarios de uno u otro poeta.

#### **4.7.4 Clérigos, frailes y monjas**

Nos vamos a referir ahora a los poemas del RAE RM 6212 que aluden a los hombres de religión, un colectivo que ha ocupado interminables versos en la poesía satírico-burlesca española. Clérigos, frailes y monjas han sido continuamente criticados por sus ligereza sexual o por sus excesos en otros asuntos como la comida, la bebida o el juego.

El anticlericalismo es constante en la literatura de los siglos XVI y XVII, siguiendo unas veces el tópico y la costumbre ya presentes en la Edad Media, (véase el *Libro de Buen Amor*); otras, obedeciendo a juicios críticos de orden reformista o contrarreformista, y las más siguiendo intereses particulares o

colectivos, atacando a personas determinadas o a órdenes religiosas rivales. Durante el Barroco esta inquina estuvo más presente en obras de teatro y en entremeses, incluso en la novela y en la poesía culta, que en la poesía popular. Julio Caro Baroja en su obra *Las formas complejas de la vida religiosa (siglos XVI y XVII)* divide estos textos anticlericales, centrados en los vicios del clero, en tres derivaciones:

Encontraremos en primer lugar textos en que los vicios se reprueban en general, aunque particularmente el que los reprueba se cura en salud, mediante salvedades, restricciones, etc... En segundo lugar, otros en que se ve que el autor toma una posición más radical y parece dar a entender que tales vicios son congénitos en el clero.

En tercer término, hallaremos textos de varones muy metidos en la vida religiosa católica, que hacen críticas con significado exhortatorio, aunque, a veces, parece también que los que exhortan a penitencia gozan con la contemplación de los vicios de rivales o enemigos (...) Algo que podría llamarse “anticlericalismo parcial”, dentro de un clericalismo total o una tendencia a la hierocracia, se ha dado en España, en la España católica, desde antiguo y no cabe duda de que obedece a hechos realmente observados y generalizados luego. Del fraile se pasa a los frailes, de la monja a las monjas y del cura a los curas. (Caro Baroja, 1985, pág. 190).

En cuanto a los vicios que más se achacaban al clero destaca, por encima de todos, la avaricia, seguida de la lujuria y la gula. Véase, como muestra, el fragmento de un sermón de Alonso de Cabrera:

Quedan los últimos los eclesiásticos, que son peores: avarientos, disolutos, indevotos, holgazanes, regalados, y más adelante, profanos y torpes. Y lo peor es que no se lo habéis de decir, que se volverán contra vos como víboras y basiliscos, sino que habemos de decir que por ellos sustenta Dios el mundo, y que por los seglares no llueve ni hay que comer. (Alonso Cabrera, en Caro Baroja, 1985, pág. 193).

A comienzos del XVI era muy frecuente ver a clérigos, prelados o cardenales dados al vicio del juego. El amancebamiento era también una práctica casi general, debido a lo cual el clérigo se cargaba de hijos, que pasaban por sobrinos, a los que tenía que alimentar y buscar trabajo. Para hacerse con dinero, solían andar en tratos y negocios apartados de su profesión. La elección



de prelados y príncipes no se hacía fijándose en las cualidades ni costumbres de los candidatos sino atendiendo al linaje, el poder o el dinero del propio elegido o de su familia.

En estos miserables tiempos, la conducta del clero deja mucho que desear, hay mucho hombre de iglesia pero la iglesia está desamparada. Una de las causas que pueden lastimar el pecho de la iglesia (...) es la que padece cuando se halla tan acompañada de ministros y tan sola, por ser tan pocos los que como deben cumplen con su misterio. (Fray Facundo de Torres, en Caro Baroja, Madrid 1985, pág.199)

La mismísima Santa Teresa advierte a los padres sobre el peligro que suponía meter a sus hijas en aquellos conventos disipados o excesivamente mundanos donde las vocaciones eran nulas:

Si los padres tomasen mi consejo, ya que no quieren poner sus hijas adonde vayan camino de salvación, sino con más peligro que en el mundo, que lo miren por lo que toca a su honra; y quieran más casarlas muy bajamente que meterlas en monasterios semejantes. (Teresa de Jesús (1979, pág.44)

En muchos casos, por no pagar las dotes, los padres metían a sus hijas a los conventos sin mediar ninguna vocación por medio. Por eso, a medida que avanza el siglo XVI y llega el XVII, se van multiplicando las críticas contra eclesiásticos, frailes y monjas por su vida disoluta, críticas que aparecen en cuentos, en libros de chistes, avisos, panfletos y cartas.

En el RAE RM 6212, no lo olvidemos, recopilado ya en el XVII, podemos decir que de anticlericalismo no hay nada, salvo pequeños detalles que ya analizaremos, y tienen una explicación concreta.

Después de la reforma emprendida por el cardenal Cisneros y años después, tras el Concilio de Trento (acabado en 1563), que abordó seriamente la transformación del clero y sus costumbres, el pueblo empezó a ver los frutos de estas medidas (García de Enterría, 1973, pág. 265), y sólo algunos poetas cultos arremeten ya contra los religiosos con poesías que no fueron del agrado de nuestro recopilador anónimo.

En los primeros años del siglo XVII, en plena Contrarreforma, la Congregación romana de las órdenes regulares impuso unas normas severas para poner fin a ciertos contratiempos y dudas en algunos monasterios y, sobre todo, se implantó un régimen de clausura muy estricto, lo que despertó quejas y críticas por parte de los familiares de las religiosas y de ellas mismas, que veían el régimen impuesto como una cárcel, al cortarse casi de raíz el vínculo con la familia y el lugar de origen.

A partir de entonces se estableció un cuidadoso control de todas las personas que podían acceder a los cenobios, tanto personal eclesiástico como civil, que, como puede verse, eran muchas:

Capellanes, confesores; personajes de alcurnia, a menudo de visita con un nutrido séquito entre los muros claustrales; viudas, casadas o solteras temporalmente hospedadas allí; simples mujeres acogidas en casos de graves calamidades o de guerras; el numeroso tropel de los que trabajaban en el mantenimiento o ampliación de los conventos, arquitectos, artesanos; músicos y por último, aunque no los menos importantes, obreros, y síndicos y administradores, interesados en la gestión patrimonial de los bienes de las distintas instituciones femeninas. (Villari, Madrid 1992, pág.247)

Se reformaron las puertas, locutorios, ventanas y accesos a los monasterios, para dificultar el contacto con el exterior. A estos aspectos externos que pusieron veto a las habladurías, se unieron una serie de reformas internas, las llevadas a cabo en favor del estricto cumplimiento de las reglas de las órdenes por los frailes y monjas, y la disciplina impuesta a los curas y párrocos.

Las personas religiosas en general deben andar recogidas sin salir de casa apenas, menos aun de noche, evitando peregrinaciones y romerías ("porque de romera a ramera ay poquísima distancia"), ni a bodas, convites, comedias, toros, juegos de cañas, torneos, fuegos, carreras de caballo, etc... (Andrade, en Caro Baroja, Madrid 1985, pág. 206)

Este cúmulo de actuaciones hizo que en el siglo XVII el asunto de los excesos de los religiosos en su comportamiento diario dejase de ocupar tanto espacio en la literatura como ocupó en los tres siglos anteriores. Sus costumbres habían

cambiado y al ser menos notorios sus excesos, dejaba de ser un tema que preocupase o que importase lo suficiente al pueblo, habiendo como había otros asuntos de mayor enjundia.

Estas y otras razones, como la posible pertenencia de nuestro recopilador a la orden franciscana, explican que en el cancionero sólo encontremos cuatro poemitas menores que hagan burla del comportamiento del clero.

En el poema 90 del RAE RM 6212, dedicado a una monja, un enamorado asiduo del convento se queja de que la dama con hábitos, a la que lleva tiempo cortejando, no le hace el caso suficiente y éste empieza a estar harto de que sus encuentros se limiten a una charla:

Y ya que alcanzo de mí  
el iros a visitar,  
como al fin solo es hablar  
sin pasar punto de allí  
no hay paciencia a lo esperar.  
(...)  
Quereros es desconcierto,  
pues no pasa de querer  
ver qué amor podrá sentir  
una muerta con un muerto.

Hasta el punto de que el amado está dispuesto a dejar de ver a la dama porque la encuentra fría de afecto hacia él:

Mi vida y corazón mío  
me decís de cuando en cuando,  
empero viene tan blando  
y con afecto tan frío  
que pienso que estáis burlando.

Si no se tratase de una monja, estaríamos dentro del tradicional lamento del amor cortés, pasado por el tamiz burlesco del espíritu del XVII. Y así lo es en la

forma, pero al ser una religiosa la protagonista de la historia, nos aporta otra serie de información, cargada de cierta ironía, con un matiz moralizante.

A finales del siglo XVI, en concreto en 1594, sólo en España, sin contar Portugal, aunque pertenecía a la corona española, vivían unas 8.235.000 personas, en números redondos, y según recoge Huerta Calvo había 25.041 monjas, dos por cada mil habitantes, que en el caso de Castilla representaban el 45% del clero regular. Para algunos autores el exceso de eclesiásticos fue una de las causas del desinterés en la observancia y pureza de las vocaciones y de la disciplina en los cenobios hasta la llegada de la Contrarreforma. Representante de esa opinión es Gil González Dávila:

En este año que iba escribiendo esta historia (1619), tenían las órdenes de Santo Domingo y San Francisco treinta y dos mil religiosos, y los obispados de Calahorra y Pamplona, veinte y cuatro mil clérigos. ¿Pues qué tendrán las demás religiones y los demás obispados?... Sacerdote soy: confieso que somos más que de los que son menester. (Herrero, Madrid 1966, págs. 42-43)

Estas palabras, que escribió el capellán de Felipe III son más que elocuentes. Tanto como estas otras de Fernández Navarrete escritas en 1625, una fecha muy próxima a la datación de nuestro cancionero:

Estando España tan falta de gente para la cultura de las tierras y para el ejercicio de las artes y oficios, tiene en doscientas leguas de latitud y longitud más de nueve mil conventos, y en ellos más de setenta mil religiosos, sin los monasterios de monjas, que es otro grande número. (Herrero, Madrid, 1966, pág. 43)

Muchas de las religiosas se dedicaban a pedir para las comunidades y en torno a ese “oficio” mantuvieron frecuentes relaciones, apareciendo un copioso número de individuos que las rondaban. De esa manera prolifera en la época el personaje del rondador de monjas, que ya existía en siglos anteriores, pero que se multiplica en los siglos XVI y XVII, popularizándose con el nombre de *galán de monjas*, hombre que se dedica a merodear a las religiosas y a hablar con ellas en sus salidas al exterior o a través de las celosías, casi siempre con poco éxito. “Amor de monjas y fuego de estopa y viento de culo, todo es uno”, dice el

refranero. Este ejercicio fue muy criticado por los moralistas y resultó un tema apreciado por la literatura menor.

Una perfecta diana para las burlas y chacotas de su tiempo, bien se comprende que le llovieran otros apelativos jocosos como *galán de voz*, *devoto de monjas*, *amante de red* y aun el más sarcástico e irreverente *pretendiente de Anticristo*. (Huerta Calvo, Madrid, 2001, pág. 60)

En algunos conventos eran verdaderas instituciones, sobre todo si tenían dinero y eran generosos; los tenían por honestos e incluso respetables, llamándose con el nombre de *devoción*, estas amistades en las que no faltaban la correspondencia, la plática y a veces hasta el amor carnal. Pero en general, la mayoría de los devotos eran golfillos farsantes que engañaban con embelesos y que sólo buscaban la diversión y la conquista. Ahora bien, en la mayoría de los casos era consentido e incluso buscado por las propias monjas que, enseguida, tomaron fama de gustar de ese tipo de entretenimientos más que de ocuparse de las cuestiones propias de la religión, como puede leerse en esta poesía de Castillejo:

Se les entra en las entrañas  
el venenoso gusano  
de Cupido  
que les ablanda el sentido  
aunque esté como una peña,  
y la carne halagüeña  
sigue luego su partido. (Huerta Calvo, Madrid 2001, pág.61)

O en esta definición en verso de un monasterio, bastante completa según lo dicho hasta ahora, que hizo Pedro de Lemos (1585):

Cualquiera casa de monjas  
según ciertas opiniones,  
desierto es de tentaciones,  
verdad llena de lisonjas,  
audiencia de peticiones.

Es una cárcel esquiva,  
amor que no tiene puertos,  
antojo de desconciertos, sepulcro de gente viva,  
vida de apetitos muertos. (Huerta Calvo, Madrid 2001, pág.62)

Pero en nuestro RAE RM 6212 hay una peculiaridad, la dama a la que alude el poema 90 es una monja, sí, pero que se mantiene fría y distante ante el acoso del galán, lo que nos lleva a vislumbrar una intención moralizadora y educadora tanto del autor como del recopilador, que nos cuentan el caso de una religiosa que ha entregado su alma y cuerpo a Dios y que no sucumbe a la tentación carnal. Parece haber hecho caso ya de las recomendaciones superiores y aunque consiente la *devoción* su comportamiento íntegro acaba ahuyentando al devoto.

Aplicando los Análisis Estructural y Transaccional al poema 90 queda claro cómo la personalidad que adopta el amante es desde el principio la del *Niño rebelde* que manifiesta recibir caricias positivas de la amada ("*Mi vida y corazón mío/ me decís de cuando en cuando*"), que lanza él también esas caricias ("*Mil veces pruebo a quereros*") pero la respuesta que recibe por parte de ella es negativa, con lo cual está en una actitud de YO ESTOY MAL-TÚ ESTÁS BIEN con respecto a la actitud de la dama, con la que mantiene una serie de transacciones transversales. Ella adopta una personalidad influenciada por el *Adulto* y, aunque esporádicamente se comporta como *Niño* y emite caricias positivas hacia el amante, su actitud permanece distante incluso con caricias negativas, controlando la situación en todo momento e imperando claramente en ella la personalidad de *Adulto* que acaba también siendo la actitud de él al final del poema en una transacción directa clara.

Los otros tres poemas: 115, 121 y 122, están dedicados a un clérigo, un cura y un arcediano, es decir a tres representantes no reglados de la Iglesia. Este detalle nos da una nueva pista sobre el posible recopilador, sin duda un hombre de Iglesia o muy cercano a ella, pero perteneciente a una orden religiosa cuyos componentes no son criticados en ningún momento, sino todo lo contrario.

Del clérigo, hace burla el poeta de su falta de limpieza:

Yo dije: "Santa persona,  
si no os espulga una mona  
esas liendres que tenéis,  
no como lo que traéis  
entre el bonete y corona. (Poema 115 RAE RM 6212)

Del cura se pone en entredicho su preparación para la oratoria:

El cura de mi lugar,  
si va a decir las verdades,  
cuando empieza a predicar  
arroja más necedades  
que arenas hay en el mar. (Poema 121 RAE RM 6212)

Y del arcediano se hace mofa de su pobreza:

Del arcedanio de Coria  
las coles son su manjar  
y su lazería es notoria,  
pues a comer y cenar  
hace de ellas pepitoria. (Poema 122 RAE RM 6212)

Unas cuartetas con estrambote, que en el caso de la estrofa final del poema se corresponde con la "mandada" en uno de esos juegos de ingenio de la corte, que suele dar título al poema. Poemas menores, propios de una sociedad que consumía poesía como diversión y como arma arrojadiza, pero que con su temática y utilización nos informa de las rencillas entre los diferentes estamentos de clase, en este caso religiosos, y de los personajes preferidos para sus burlas.

Dentro de este grupo, se encuentran los sastres, gremio muy recurrente, del que se ha criticado tradicionalmente su facilidad para sisar y su tacañería, no en vano los que se suben a un alto para ver espectáculos sin abonar la entrada, se dice popularmente que ocupan "el tendido de los sastres".

Nuestro cancionero dedica a los sastres el poema 112, otra glosa, cancioncilla que obedece al estribillo: “Espuelas, artesa y sastres”:

Siete sastres se juntaron  
y de una artesa de vino  
cinco o seis dedos dezmaron,  
y después para el camino  
las espuelas se calzaron.  
Todos de la artesa asieron  
causas de tantos desastres  
y en los hombros la pusieron  
y en un barranco cayeron  
*espuelas, artesa y sastres.*

En su conjunto, los poemas burlescos del cancionero entran dentro de la tradición de los *dezires* de la poesía cancioneril anterior, ya lo hemos apuntado, pero con el aderezo del acento de una nueva mentalidad propia del nuevo siglo, acento que en algunos casos pertenece al más puro estilo *kitsch* de subcultura en busca de la carcajada fácil:

Un mártir santo aguardaba  
el cuchillo del tirano  
que a muerte le amenazaba,  
entre éste y la cruda mano  
su corta vida luchaba.

Y dijo con viva fe:  
“Buen Jesús, ayúdame tu”.  
Luego el golpe al cuello fue  
Y tornó a replicar: “Je...”,  
*que no pudo acabar “...sú”*. (Poema 109 RAE RM 6212)

Pero aun en estos casos, estas poesías, como la del poema 109 que reproducimos arriba, nos dan una importante información de cómo entendía el hombre



barroco su entorno. Ya en el siglo XVI, en la *Carajicomedia del Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* editado en Valencia (1519) se parodia la literatura de santos y de martirios, excesivamente abundante, como veremos, relatando la vida y muerte del carajo guadalajareño de Diego Fajardo, cuyos testículos fueron trasladados mártires a Roma. Esas parodias pasan a formar parte del acervo cultural popular que llega a los cancioneros.

No debemos olvidar que en estos poemas de corte satírico y burlesco suele haber un posicionamiento ideológico claro a favor de uno u otro grupo social y una crítica amarga, revestida de humor, dirigida a unos dirigentes, a unos comportamientos o a una manera de hacer, propias de una época en crisis. Recogemos como ejemplo el poema 13, en el que su autor, anónimo, le dedica unos versos menores al fracaso de la Armada Invencible, haciendo burla con ello a unos dirigentes que erraron medio siglo atrás, como yerran los coetáneos del poeta:

Sale una armada del puerto,  
del puerto sale una armada,  
porque las armadas salen  
cuando salen las armadas.(...)

Esta armada es la comedia,  
esta comedia es la farsa,  
esta farsa es el autor  
y a queste autor tiene barbas.

Y una vez que el autor avisa de cuál será el tono del poema aprovecha para concentrar la atención del respetable y pedirle silencio porque, acto seguido a su parrafada en verso, bastante burda, dará comienzo la comedia:

A pedir silencio vine,  
y si el silencio es Cantabria,  
callad un poco auditorio,  
que los auditorios callan.

Se ve claramente que el poema, de poca calidad, sólo pretende callar al auditorio hilvanando rimas sin sentido, pero usando un tema popular y sangrante como el fracaso de la Armada Invencible para captar la atención del público.

Sirva como resumen del mosaico social que se nos muestra en estos jugosos poemas satíricos que hemos analizado hasta ahora, el poema 127 de nuestro RAE RM 6212. Se trata de una bufonada ingeniosa propia de pícaros, otro producto *kitsch* en el que un estudiante chantajea a un convento para que le llamen *señor*, a cambio de no sacar las vergüenzas internas de la comunidad a la calle. Por supuesto se trata de un convento de monjas.

Está escrita en romance, cuya forma estrófica ya nos indica que estamos ante una composición que, con toda probabilidad, se compuso para ser recitada en público. Arranca con la frase: "*Se citan en un concilio*", una importante compañía de hombres procedentes de diversos puntos de la geografía europea y del oriente asiático, entre los que figuran un español y un portugués. El comienzo ya nos invita a pensar en una serie de chistes de carácter popular, todavía utilizados, y no vamos muy descaminados. Acto seguido, el poeta dice que es nada menos que Dante quien preside esta reunión de sabios internacionales a la que, no de manera casual, llama "*concilio*".

Era muy frecuente en la poesía popular utilizar personajes a los que se nombra sólo por su gentilicio. La cultura popular había forjado una serie de tópicos, sobre cada uno de ellos que eran conocidos por el gran público y, por tanto, facilitaban la comunicación y aseguraban la risa fácil. Así los moros eran desvanecidos; los cretenses, mentirosos; los frigios, tímidos; los ingleses, piratas, comerciantes y herejes; los turcos, lascivos y falsos; los atenienses, sabios... Y si nos ceñimos a la geografía nacional: los andaluces ingeniosos y enamoradizos; los aragoneses, testarudos y cuerdos; los catalanes laboriosos y vengativos; los madrileños chulos y pendencieros, etc... Con esta estructura tan simple no era difícil elaborar una rima que entretuviese al respetable en los entre actos, en una plaza o en una fiesta.

El autor de nuestro romance comienza con este recurso y después va encajando las piezas de un puzzle de tópicos, bajo el pretexto de que la “junta de sabios” dio orden de “*que a las cosas/ les dieran sus semejantes*”. Así, la locura se le adjudicó a los poetas; el rondar a los amantes y “*a la pública ramera/ le dieran sus libertades*”. En el siglo de Oro había prostitutas que trabajaban fuera del espacio fijo, oficial, que es el prostíbulo, y las había que permanecían dentro. A las primeras se las llamaba *libres*, aunque como bien asegura Huerta Calvo, eso no significa que tuvieran libertad alguna.

Suponía, a falta de cualquier tipo de protección jurídica, una dependencia de tipo familiar, marido cornudo o alcahueta; y ahí viene como anillo al dedo una serie de términos que copian literalmente la organización familiar normal: hermano, primo, padre, madre, tía, etc.. como otros tantos eufemismos destinados a encubrir relaciones en el mercado carnal. (Huerta Calvo, Madrid 2001, pág. 15)

Pero no nos detendremos en la prostitución y las mancebías que, a buen seguro, no agradarían en absoluto a nuestro recopilador, ya que huye de este tema, jugoso y abundante en materia poética, como del diablo.

Siguiendo con la relación de cosas y sus semejantes, el “concilio” le ofrece la prolijidad a las monjas, creencia todavía preponderante en el pueblo, de la que ya hemos hablado con anterioridad, y de la que añadimos sólo un ejemplo:

El amor de cualquier monja  
suele chupar como esponja,  
todo es alago y lisonja  
y muero y padezco y ardo:  
*¡Ay Dios, quién hincase un dardo*  
*En aquel benadico pardo.* (Padilla 2009, pág22)

A renglón seguido termina con un verso “*y la monja para el fraile*” que se repetirá al final de la relación contenida en los doce versos siguientes, en la que entran en juego personajes de la mitología popular como los Doce Pares de Francia, a los que se da los instrumentos de guerra; Medea, los enredos; Medusa, el gesto

y se cita a dos poetas menores de la época como Gálvez y Villalbilla. Para concluir, añade que la sarna es para los estudiantes, los estudiantes para monjas “y la monja para el fraile”.

El protagonista de esta historia es un estudiante, pero no por eso debe sorprendernos que incluya a su gremio entre los nombrados y le equipare con algo tan detestable y tan frecuente en la época como la sarna. Se busca un efecto que ya hemos comentado antes, como es la complicidad del público para que dé su consentimiento para la burla, aunque pertenezca a alguno de los grupos sociales mencionados con anterioridad. “Antes de criticarte a ti me critico a mí mismo” para que seas consciente de que todo es una bufonada sin mala intención.

El poeta incide en el hecho de que los sabios reiteran que las monjas son para los frailes y entonces les pregunta la razón de esa aseveración reiterativa. Es entonces cuando el poeta se despacha, en boca de uno de los sabios que lee un libro, contra las monjas a las que acusa de lisonjeras, logreras (alcahuetas) y de no querer más galán que a los frailes. Sin dejar continuar al sabio, el estudiante solicita permiso para contarle este hecho a las monjas del convento y es entonces cuando aprovecha para sacar partido de su información. Se dirige al cenobio y dice a las hermanas que si no quieren que vaya por ahí contando la historia de las intimidades del convento, deben permitir que él, un pícaro estudiante, sea llamado *señor*, palabra que el autor emplea con un doble sentido. Nos vamos a detener un momento en este empeño que tiene nuestro pícaro estudiante en que le llamen *señor o don*. No hay más que echar un vistazo a la literatura de la época para darse cuenta del “prurito de elevación y en señoramiento” (Herrero 1966) que inquietaba a los soldados, estudiantes y miembros de las clases bajas de la época.

“De ser altivo el español y preciarse de señor le nació el apetecer llamarse *Don* que es lo mismo que señor. Y es tanto el caudal que hace de esto, que no hay céfiro más regalado ni suave a sus oídos como el oírle; ni ama que no se le ponga desde la cuna al niño que cría, chillándole con él; ni criado que no haga lo mismo, lisonjeando a su señor, de que las demás se admiran” (Fray Peñalosa, en Herrero, Madrid 1966, pág. 86)

Todos soñaban con ser llamados por su nombre con el *don* delante, entre otras razones porque, no como ahora, ser *don* tenía sus ventajas económicas y de todo tipo y su uso no podía hacerse a la ligera. En la corte miraban con lupa quién y para qué se usaba:

Tengamos en cuenta la severidad que Felipe II ponía en la concesión de este dictado (uso del *don*) al decir de su historiador Cabrera de Córdoba, en estas palabras: “Firmando una venta para un *Don* Fulano de un lugar de behetría, dijo: “Vuélvase a hacer sin el *Don* , porque no puede haberle en lugar de behetría”. En el traspaso de un oficio de uno de Toledo en su hijo, borró el *Don* y escribió: “No le tenga, pues no lo tiene su padre”. (Herrero, Madrid 1966, pág.84)

Es más, en Cataluña, Valencia y Portugal nadie que no fuera noble podía llamarse *don* sin licencia del Rey, salvo sanción. Es decir había una fiebre por lucir este “título” y esta obsesión se convirtió en uno de los temas preferidos de los satíricos, como podemos ver en estos versos de Polo de Medina:

¡El ver que ayer Juan de Vilches  
de mercader tuvo tienda,  
y haciendo linaje del trato,  
don Juan Mercader se mienta!

O en esta chanza de María de Zayas: “Si tienen picaza, la llaman doña Urraca, y si papagayo, don Loro; hasta a una perrita llamó una doña Marquesa; y a una gata doña Miza”.

Con el *don* los españoles, inmersos en una profunda crisis económica y de valores, estimulaban su autoestima y les ayudaba a mantener relaciones sociales dentro y fuera de España, con cierta seguridad, por muy efímeras que éstas fueran.

Dentro de esta ambición de *endonarse* latente en la sociedad de la época, el estudiante protagonista de nuestro poema 127, va algo más lejos y a lo que aspira no es tanto a un título de prestigio social, sino a ser *señor* del convento, es

decir, a que le dejen entrar a su libre antojo y le den sus caprichos, sabedor como es, de que en ese cenobio hay vida disoluta.

Sin duda estamos ante un poema propio de la literatura picaresca, un personaje (estudiante) que por su juventud, simpatía y habilidad está socialmente admitido, por muy irreverente que sea, y que hace burla de un colectivo, el de las monjas, cuyo comportamiento, a nuestro recopilador, como buen franciscano, le resulta especialmente doloroso por libertino, y en consecuencia criticable y reformable.

## 5. Poemas religiosos

Al abordar el grupo de poemas del cancionero RAE RM 6212 dedicados a temas relacionados con la religión partimos de una premisa fundamental: el siglo XVII en España se caracterizaba por una profunda exaltación del sentimiento religioso. Sentimiento que se exteriorizaba en el pueblo, entre otras costumbres, amén de las citas preceptivas diarias y semanales, en la abundancia de fiestas religiosas distribuidas por el calendario, procesiones y misiones catecúmenicas en los pueblos. Acontecimientos a los que acudían miles de personas atraídas por la devoción o por la fama de los predicadores y sus sermones vehementes. Además, debido en parte a ese fervor, en los siglos XVI y XVII hubo intensos debates doctrinales y teológicos sobre asuntos como la Trinidad, que enzarzó a Jorge de Montemayor y Juan de Alcalá y que arrastró en el terreno intelectual a partidarios y detractores de cada uno de los bandos; o sobre la inmaculada concepción de María, que dividió en dos al país, abanderando posturas contrarias defendidas por jesuitas y franciscanos frente a los dominicos y sus seguidores.

La religión se convirtió en el siglo XVII en el principal rasgo distintivo de los españoles. Nuestro país era el punto de unión entre Europa y las tierras conquistadas de América, y la primera potencia con conciencia de serlo, hasta el punto de que invirtió en ello todas sus fuerzas y se empeñó en empresas que excedían sus capacidades. Una de ellas fue demostrar a la humanidad que era el pueblo elegido por Dios para mantener viva la llama del catolicismo frente a los que no eran católicos o dejaban de serlo, dentro y fuera de Europa. Aunque Gustavo Bueno, como vimos anteriormente defiende que la religión fue utilizada como arma política, de consolidación del Imperio, y no a la inversa. En cualquier caso, la seguridad de estar en posesión de la verdad moral generó en los españoles cierta dosis de intolerancia, una necesidad de imponer principios por la fuerza, un cauce de actuación que para algunos autores, entre ellos Caro Baroja, ha marcado el devenir de nuestro país en nuestra relación con el resto

del mundo. Este comportamiento intolerante no sólo estaba presente en las acciones del aparato del Estado hacia fuera, sino que caló en todo el abanico social.

El español del XVII estaba convencido de que formaba parte de un pueblo que, como el judío al comienzo de la era cristiana, había sido elegido por Dios, en esta ocasión para conquistar nuevos mundos y para luchar contra el protestantismo y los infieles. Sirvan dos ejemplos, primero estos versos de Tirso de Molina:

Partid con este presente:  
veréis la mejor provincia  
de Europa, donde la Iglesia  
da a la fe segura silla;  
donde las ciencias florecen,  
donde la nobleza habita,  
donde el valor tiene escuela  
y donde el mundo se cifra. (Herrero 1966, pág.57)

Y después estas palabras en boca de Luján de Saavedra, el pseudónimo del autor continuador del *Guzmán* de Mateo Alemán:

Es... España (...) la yema del mundo, la cabeza de las armas, el compendio de las letras, la fuerza de los ingenios, la Monarquía más poderosa, el poder más extendido, el valor más arraigado, señora de las naciones, sujetadora de imperios, vencedora de cuantos se oponen a su grandeza, columna de la Iglesia, defensa y propugnáculo de la religión y, en suma, por concluir en breves razones, la que no tiene superior y todas son sus inferiores". (Herrero 1966, pág.53)

En el siglo XVII las creencias religiosas de la Iglesia católica eran el cemento que mantenía unidos a los hombres dentro de cada Estado y, al mismo tiempo, llevaban a cabo una acción globalizadora fuera de ellos que favoreció el mantenimiento del Imperio. La religión formaba parte del día a día de cada comportamiento humano individual y colectivo.



Si arraigado estaba ya el sentimiento religioso en España desde la Edad Media en adelante, éste se vio reforzado a partir del Concilio de Trento, en el que se repasó pormenorizadamente la doctrina en lo relativo a los sacramentos. A su vez, Felipe II junto a los responsables eclesiásticos establecieron un plan de divulgación doctrinal en el que la formación sacerdotal, la predicación y la catequesis eran piezas fundamentales.

Para que la gente entendiera directamente la Biblia, tenía que leerla, y se había comprobado que era menos arriesgado explicársela. (Villari, Madrid 1992, pág. 166)

A partir de ese momento, los órganos de propaganda de la Iglesia pusieron en marcha una maquinaria capaz de convencer, arrastrar y conmover al ciudadano, a las masas, por primera vez en la historia podemos llamarlas así. Fray Luis de Granada deja clara la intención. No se trata sólo de convencer sino de agradar al sentimiento y mover la voluntad del receptor:

Porque la ruda y necia muchedumbre ha de ganarse con largas oraciones: pues, para que ella no sólo sepa y entienda, sino que haga lo que queremos, importa aterrarla y conmoverla, no solamente con silogismos, sino también con afectos y con un gran golpe de elocuencia: la cual pide, no un razonamiento breve y angosto, sino acre, vehemente y copioso. (Villari, Madrid 1992, pág.169)

Después de Trento aumenta la grandilocuencia y exhuberancia en las manifestaciones religiosas de todo tipo, artísticas y ceremoniales. Todo se hiperboliza rompiendo con el equilibrio renacentista y se busca el efecto de admiración y fervor, en lo que no deja de ser una muestra de poder pretendido por la cúpula de la Iglesia en total connivencia con la monarquía.

Dentro de ese esfuerzo divulgativo tienen una gran importancia los libros. La producción editorial de temas religiosos es inmensa entre 1500 y 1670. Caro Baroja contabiliza en las 12 secciones de la Biblioteca Hispana Nova, en la que la Teología figura en primer lugar, un total de 5.835 títulos pertenecientes a obras religiosas frente a los 5.450 que no lo son.

El mismo índice da 507 nombres de autores y anónimos que escribieron sobre la Virgen María y 576 de otros que compusieron vidas de santos y hombres o mujeres ilustres por su piedad. Suma semejante a la última no se obtiene con las listas relativas a historias de reyes, príncipes y naciones, más la de panegíricos y biografías de otros hombres y mujeres famosos en el mundo que son 166 y 142 respectivamente. (Caro Baroja 1985, pág.49)

Todo ello sin contar los comentarios a Santo Tomás, tratados de escolástica, polémicas, demostraciones, obras de historia de las órdenes regulares, producción ascética y espiritual, y poesías y comentarios numerosísimos distribuidos por cancioneros y volúmenes varios. Frente a todo esto se contabilizan doce libros de anatomía, cuatro de química, once de agricultura y otros once de economía. Está claro que en España la función de escritor en aquella época, antes, y durante mucho tiempo después, estaba al servicio de la religión.

Manejando estas cifras no debe extrañarnos que en nuestro cancionero, el mayor número de poemas recogidos sea de temática religiosa. Los libros que más se editaban eran aquellos que contenían vidas de santos, la historia de las órdenes y todo aquello que tuviese que ver con la Virgen María. Eran las tres fuentes preferidas por los editores y, por supuesto, las más consumidas por el público lector. Los cancioneros no quedan al margen de estas preferencias. En nuestro RAE RM 6212 estos tres temas: hazañas de santos, referencias a la vida monacal y loas a la madre de Jesús, son los más abundantes, y a ellos debemos añadir un cuarto: el nacimiento y la divinidad de Cristo.

Toda esta producción, unida al enorme aparato de propaganda volcado en otras manifestaciones como el arte, las fiestas y las ceremonias, hace que la sacralización llegase al día a día y, por consiguiente, se viese reflejada en los pliegos sueltos, en las hojas de cordel y en la literatura culta y popular, como fiel espejo de lo que sucedía en la vida cotidiana, donde triunfaban las historias de milagros, apariciones y relatos de visionarias y visionarios, que cada vez son menos del agrado del Santo Oficio.

El máximo nivel de identificación colectiva se alcanza en ocasiones especiales, como la triple canonización de Teresa de Jesús, Francisco Javier e Ignacio de Loyola (1622), del mismo modo que determinadas controversias dividen a los fieles en una atmósfera de extremada pasión, como ocurre con el debate sobre el dogma de la Inmaculada Concepción de María, ya mencionado, que concita la animadversión de las clases populares contra los dominicos, reacios a su proclamación por razones teológicas, y que llega a originar movilizaciones masivas de protesta, como pasó en Sevilla entre 1614 y 1617.

### ***5.1 El debate del dogma de la Inmaculada Concepción de María***

Nuestro cancionero tiene siete poemas dedicados a este asunto de la virginidad de la madre de Jesús: 12, 14, 28, 29, 47, 63 y 93 y otro, el que lleva el número 11, que sin mencionar el debate o el dogma de la inmaculada concepción, forma parte de la campaña desarrollada en la época a favor de la devoción mariana. Fijemos nuestra atención en el poema 28 compuesto de cuatro versos, los pies con los que el poeta remata un soneto, donde el poeta defiende la pureza virginal de María.

**Glosa famosa en soneto a estos cuatro pies en prueba de la concepción limpidísima de la princesa del cielo María**

(28)

Aunque ser madre y virgen, imposible  
Que quedáis madre y virgen es posible  
No por rigor, por gracia que enamora  
A Dios la vuestra y baja donde mora.

#### **Soneto**

Aunque imposible ser manso y terrible,  
aunque imposible fuego sin centella,  
aunque imposible sin el sol luz bella,

*aunque ser madre y virgen imposible,*

entra por vos la luz inaccesible  
dejándoos Madre, Virgen y doncella  
que como solo es Dios quien obra en ella  
*que quedéis madre y virgen es posible.*

Humilde os vio y os escogió por madre,  
que se entra al corazón que está humillado  
*no por rigor, por gracia que enamora.*

Por ser humilde os da su Hijo el Padre,  
¡tanto la humildad puede que ha bajado  
*a Dios la vuestra y baja donde mora!*

Este soneto no puede entenderse en toda su magnitud si no se tiene información del debate sobre el dogma de la Inmaculada Concepción que se libró de manera especialmente visceral durante el siglo XVII, pero que tuvo sus orígenes en el siglo IV. De hecho, la estructura formal del soneto, con unos pies que se repiten, uno a uno, al final de cada una de las estrofas, obedece en parte al eco social que tuvo esta polémica. Caló tanto en la sociedad la disputa de quienes estaban a favor y en contra de este dogma, que se escribieron miles de páginas, se organizaron juegos florales y el asunto formó parte de los juegos literarios de salón o de plaza pública durante años, en los que eran frecuentes los poemas llamados *contrafacta*, reescritura a lo divino de poemas populares líricos, obras de las que hablaremos más adelante.

Temáticamente, los cuatro versos que forman el comienzo del poema 28 tienen su explicación en la contradicción racional y natural que supone ser madre y virgen al mismo tiempo, algo que según la tradición católica se dio en la persona de María, la madre de Jesús, que fue concebida por gracia de Dios y sin conocer varón. A partir de ese pie las cuatro estrofas del soneto van tejiendo una serie de paradojas: “imposible fuego sin centella”, “sin el sol luz bella”... Para afianzar el “milagro” y rematar cada cuarteto o terceto con uno de los versos del pie, recalando así el hecho sobrenatural de la concepción de la

Virgen, única manera de entender que conserve su virginidad a pesar de haber parido.

Que María concibió a Jesús sin intervención de varón se afirma claramente en los dos primeros capítulos de los evangelios de San Mateo y de San Lucas: *“lo concebido en ella viene del Espíritu santo”*, dice el ángel a San José (Mt 1,20); y a María que pregunta: *“¿Cómo será eso pues no conozco varón?”* el ángel le responde: *“El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra...”* (Lc 1,34-35). Sin embargo, en los Evangelios de Marcos y Juan no aparece ninguna mención a la concepción de María, algo que siempre extrañó a los sucesivos intérpretes más críticos de las Escrituras.

Por otra parte, el hecho de que Jesús desde la Cruz encomendase a su Madre a San Juan, supone para los inmaculistas que la Virgen no tenía otros hijos. Pero en los Evangelios se menciona a los “hermanos de Jesús”, detalle que la Iglesia explica desde el uso del término “hermanos” en hebreo, como parientes próximos, o en otros intérpretes, pensando que San José tenía hijos de un matrimonio anterior, o bien tomando el término en sentido de: miembro del grupo de creyentes.

La mayoría de los estudiosos católicos entendían y entienden la concepción virginal como una obra del poder de Dios, que escapa a toda comprensión y a toda posibilidad humanas. Nada tiene que ver con las representaciones mitológicas paganas en las que un dios se une a una mujer haciendo las veces de varón. Esta concepción virginal se concibe como una obra divina en el seno de María similar a la creación. Esto es imposible de aceptar para el no creyente, como lo era para los judíos, los paganos y algunos sectores de la Iglesia en el siglo XVII, entre los que circularon historias acerca de la concepción de Jesús, como aquella que se le atribuye a un soldado romano. Para los católicos, la virginidad de María es un signo de que Jesús es verdaderamente hijo de Dios por naturaleza, de ahí que no tenga un padre humano, al mismo tiempo que es verdadero hombre nacido de mujer. A Jesús, concebido por el Espíritu Santo y sin concurso de varón, se le puede comprender mejor así, como alguien que inaugura una nueva creación a la que

pertenece el hombre nuevo redimido. La virginidad de María es además signo de su fe sin sombra de duda y de su entrega plena a la voluntad de Dios. Incluso se ha dicho que por esa fe, María concibe a Cristo antes en su mente que en su vientre, y que es más bienaventurada al recibir a Cristo por la fe, que al concebir en su seno la carne de Cristo. Siendo virgen y madre, María es también figura de la Iglesia y su más perfecta realización.

En todas estas afirmaciones se basaron los jesuitas y los franciscanos para defender la inmaculada concepción de María, y esa fue también la posición admitida por El Vaticano, que la convirtió en dogma de fe en el siglo XIX (Pío IX en 1854), quince siglos después de iniciarse el debate, lo que demuestra lo ardua que fue la polémica, que se había iniciado en el siglo IV con las tesis antivirginales de los monjes Joviniano y Helvidio.

Hay que tener en cuenta que en el libro de los Jueces (cap.13), al relatar el nacimiento de Sansón se presenta a su madre que era estéril, de esta manera: “Fue la mujer y dijo a su marido, ha venido a mi un hombre de Dios. Tenía el aspecto de un Ángel de Dios muy temible. Yo no le pregunté de dónde venía ni me dio a conocer su nombre pero me dijo: “Vas a concebir y a parir un hijo (...) será nazareno de Dios desde el vientre de su madre hasta el día de su muerte”. Como vemos, un relato muy similar al del Evangelio de Mateo. Pero antes que en Sansón, Dios había intervenido en el nacimiento de Samuel y también de Isaac, el hijo de Abraham, es decir, la historia era ya conocida, y por supuesto, no exclusiva del nacimiento de Jesús, lo que despertó enseguida ciertos recelos para su ascensión como verdad irrefutable y, por consiguiente, dio pie a un larguísimo cruce de interpretaciones que se extendió durante siglos. Es más, las anunciaciones a grandes personajes aparecen en todas las culturas antiguas del mundo: China, Persia, Méjico o Grecia.

En el diccionario chino *Chu-Ven* escrito por Hiu-Tching, un autor que fue contemporáneo de Jesús, al explicar el carácter *Sing-Niu* compuesto por *Niu* (virgen), y *Sing* (dar a luz), se afirma que: los antiguos santos y los hombres divinos eran llamados hijos del cielo porque sus madres concebían por el poder de Tien (cielo) y con sólo él podían tener hijos”. (Rodríguez 1997, pág.121)

Todos los grandes personajes o aquellos que devinieron el centro de una religión (Buda, Krisna, Confucio, etc..) fueron mitificados para la posteridad como hijos de una virgen, y Jesús, posterior a ellos, también lo fue. De hecho el agustino A. Giorgi cuando fue a cristianizar a los tibetanos se encontró con que ya tenían un dios bajado del cielo, nacido de una virgen y muerto para redimir el género humano, y eso le causó gran turbación y, a los tibetanos gran desconfianza porque no tenían ninguna intención de convertirse al cristianismo cuando tenían unas creencias tan parecidas a las cristianas, y además más antiguas (Rodríguez 1997). Es decir, la polémica estaba justificada.

En medio de este arduo debate, el Papa Alejandro VII proclamó la Bula *Sollicitudo Omnium ecclesiarum* decretando ya en el siglo XVII la veneración de la Inmaculada, dando así alas a quienes defendían estas posturas y cortando de raíz una disputa que empezaba a ser en exceso vehemente.

Durante el reinado de Felipe IV (1621-1665) el país se dividió literalmente en dos: los inmaculistas liderados por jesuitas y franciscanos; y los maculistas, principalmente la Inquisición y los dominicos. La Monarquía y las Cortes se pusieron del lado de los partidarios del dogma por influencia de sor María de Agreda, de gran predicamento en la Corte, y amparados en la creencia de que sólo el patronazgo de la Virgen podría detener la decadencia de la Monarquía. Hasta tal punto se confiaba que, reinando Felipe III, se mandó un emisario al Vaticano para que defendiera las tesis inmaculistas. El elegido fue el obispo de Cartagena, Francisco Antonio Trejo, que fue enviado en 1618 para que pidiera al Papa la proclamación del dogma.

Las manifestaciones de fervor inmaculista que inundaron España y sus posesiones de ultramar, durante el siglo de Oro, fueron muchas y variadas. Desde los reyes hasta el más humilde de los súbditos, salvo los dominicos, estaban dispuestos a defender a capa y espada la creencia de que María fue concebida sin pecado original.

En este escenario, las cofradías se distinguieron en la defensa de este privilegio mariano. Y no sólo eso. Durante el siglo XVI y la mitad del XVII se

multiplicaron las fundaciones de cofradías dedicadas exclusivamente a venerar y promulgar el misterio de la inmaculada concepción de la Virgen. En Almería se tienen datadas diez, que en su mayoría unen a este objetivo el carácter caritativo y asistencial, amparado en la firme decisión y apoyo del cardenal Cisneros quien, a su vez, estableció una cofradía en Toledo en 1506:

“... Por cuanto por la especial devoción que siempre hemos tenido y tenemos... tenemos por bien ser Patrón y Cofrade de la Concepción de la Madre de Dios de dicha ciudad de Toledo que Nos hemos fundado”. El 5 de enero de 1510 sus reglas salían de la imprenta en Alcalá de Henares, siendo luego copiadas en infinidad de ocasiones. A instancias de Cisneros, el papa Adriano VI, encontrándose en Tarragona camino de Roa, daba la aprobación pontificia a esa cofradía el 31 de julio de 1522 por medio de la *Bula Romanus Pontifex* y recomendaba su instauración en otros lugares. Entre sus cometidos principales se encontraba el de pedir limosna los sábados para los pobres vergonzantes y encarcelados.(Labarga, 2004, pág. 27)

Los mejores teólogos, impulsados por obispos, cabildos y universidades argumentaban a favor de la sentencia y presionaban a Roma para que declarase el dogma. Hubo incluso rivalidad entre instituciones eclesiásticas y corporaciones por ver quién era el más mariano, “el honor de España y los españoles quedaba comprometido en tal sano y delicado asunto” (Labarga 2004).

Como hemos dicho, los dominicos no se mostraban favorables a la declaración de este privilegio mariano. De hecho, con sus manifestaciones en contra dieron lugar a numerosos altercados y disputas entre los fieles, como los ocurridos en Sevilla en 1516 en el convento dominico de Regina, donde había una cofradía llamada de la Concepción que agrupaba a lo más selecto de la nobleza sevillana.

Queriendo los hermanos añadir al título el adjetivo, fundamental, de Inmaculada comprobaron la resistencia y aun negativa de los frailes, por lo que decidieron emigrar al convento de los franciscanos, más proclives a la devoción. Los dominicos interpusieron un recurso por el que, efectivamente, la cofradía hubo de regresar en 1528 pero con la condición expresa de mantener el título completo, a pesar del poco agrado mostrado por los dominicos. (Labarga, 2004, pág. 30)



El fervor fue en aumento durante todo el siglo XVI y tuvo su máxima expresión durante el XVII. Cuando se conseguía algún avance en la tramitación hacia el dogma, como por ejemplo cuando Paulo V decretó en 1617 la imposición de silencio a los defensores de las tesis maculistas, el fervor aumentaba y se multiplicaban por toda España las muestras de júbilo. Los conventos, parroquias, universidades, las cofradías y hasta las autoridades civiles se empeñaban en dar solemnidad a los actos con procesiones multitudinarias en cuyo recorrido se veían cientos de imágenes colgadas por las calles.

En Sevilla, un grupo de cofrades organizó una Academia que, como primera medida, acordó llevar a cabo en 1615 un certamen en el que los mejores poetas de las ciudades presentaran sus versos en honor de la limpia concepción de María. Entre todos los presentados se eligieron unos sencillos versos del poeta Miguel Cid:

Todo el mundo en general,  
a voces, reina escogida,  
diga que sois concebida  
sin pecado original.

Al poco de presentarse, la copla se cantaba de forma generalizada en toda Sevilla. Pero el escándalo saltó cuando los dominicos, desde el púlpito de su convento de Regina, redoblaron sus argumentos en contra de la concepción inmaculada. Sevilla entera se movilizó en funciones de desagravio y procesiones extraordinarias en honor de la Inmaculada. Las autoridades públicas tuvieron que intervenir para evitar represalias de tan “santo furor” que, mezclado con el innato genio sevillano, dio como resultado otra copla coreada con entusiasmo e ironía:

Aunque se empeñe Molina  
y los frailes de Regina  
y hasta el padre provincial,  
María fue concebida  
sin pecado original (Labarga, 2004, pág. 39)

La *Hermandad de defensores de la Purísima Concepción* fundada en 1619 por la madre Luisa de la Ascensión, abadesa del convento de Santa Clara de Carrión de los Condes reunió, en menos de tres años, a 80.000 miembros y cuatro años después ya eran 140.000 en toda España, incluidos el Rey, cardenales, nobles, militares y pueblo llano.

Pero tal vez lo más destacable de esta disputa es que alcanzó por igual a toda la escala social, convirtiendo este misterio en creencia popular, como deja entrever Ángel Ganivet en su *Idearium español* :

El dogma de la Inmaculada Concepción se refiere, es cierto, al pecado original, pero al borrar este último pecado da a entender la suma pureza y santidad. El dogma literal se presta además a esa amplia interpretación porque las palabras “concebida sin mancha” dicen al alma del pueblo dos cosas: que la Virgen fue concebida sin mancha y que es concebida sin mancha eternamente por el espíritu humano (...) Preguntemos uno a uno a todos los españoles y veremos que la Purísima es siempre la Virgen ideal, cuyo símbolo en el arte son las Concepciones de Murillo. El pueblo español ve en este misterio no sólo el de la concepción y la virginidad, sino el misterio de toda una vida. Hay un dogma escrito inmutable, y otro vivo, creado por el genio popular. También los pueblos tienen sus dogmas, expresiones seculares de su espíritu. (Ganivet, 1956, págs. 155-156)

El fervor que despertó el dogma y su controversia, representada en la literatura popular, fue un fenómeno anómalo si se tiene en cuenta el gusto que había imperado en la poesía tradicional con respecto a los temas religiosos. Por lo general, el vulgo gustaba de asuntos como los crímenes castigados sobrenaturalmente, las apariciones de vírgenes y santos, conversiones increíbles, renegados, etc... Y no gustaba de debates teológicos. De hecho, aquellos son los temas que más aparecen en pliegos sueltos, hojas de cordel, romanceros y cancioneros. Sin embargo, la rivalidad entre maculistas e inmaculistas llegó hasta los bajos fondos de la sociedad, en parte apoyado en un impresionante aparato propagandístico.

Como prueba de la variada aceptación social de la disputa propongo el siguiente soneto escrito en el lenguaje del hampa, que acompaño del

comentario realizado por Elena Di Pinto, a pesar de la extensión, para comprenderlo en su totalidad.

**1616 SONETO ESCARRAMANADO**, de fray Bernardo de Cárdenas.

Entre boarced acá, sor \_Hoan Redondo,  
que está aquí Escarramán y quiere [h]ablalle;  
sáquemele boarced hazia la calle,  
que en la Yglesia, ni hablo ni respondo.  
Salga el gallina acá, que no está hondo,  
y en paz reciba un chirlo que [h]e de dalle  
de oreha a oreha, o entraré a matalle  
si la de Hoanes del pelleho mondo.  
Que no es husto que, estando puesto en lista  
de bravos que la pía defendemos,  
por essotra mos venda valentías.  
No venga a nuestra hiesta, si es Tomista;  
que pepitoria haré de sus extremos,  
por el pastor que derribó a Golías.  
No entiendo Tollohías;  
que solo entiendo en arrollar valientes  
con el rodancho y el timebunt gentes .

(...) El segundo y fundamental contraste estriba en las teorías inmaculistas o concepcionistas a propósito del dogma de la Inmaculada Concepción defendidas con ahínco en ese momento del siglo por los no tomistas, entre los que estaban los agustinos, por ejemplo el mismo Arzobispo de Sevilla. Los tomistas se harán inmaculistas en el XVIII-XIX, pero en esos años del XVII eran maculistas. Alrededor de 1613 en Andalucía se abre una agria polémica sobre este dogma, por la cual todas las órdenes religiosas (entre ellas jesuitas y franciscanos, agustinos y basilios, todos inmaculistas) se ponen en contra de los dominicos (maculistas). Esta polémica no sólo alcanzó las aulas de teología y los estrictos ámbitos religiosos, sino que inundó las calles y el fervor popular, claramente inmaculista, en una suerte de rebelión general. El presente soneto se escribe en el ámbito de esta lucha religiosa y popular, en las fiestas concepcionistas más importantes de la época, en 1616, hasta que en octubre de 1617 se obtiene la tan anhelada bula papal (de Paulo V), que concede plena libertad para seguir con la devoción inmaculista (aunque no defina el dogma de la Inmaculada Concepción) y obliga a los tomistas a no explicar en público sus teorías, aunque no las prohíbe. Para el caso que nos ocupa, incluso desde el punto

de vista literario, todas las obras de ese momento aluden despectivamente a los tomistas (como se puede ver en los ejemplos que aduzco en nota s. v. 'tomista') jugando con el doble sentido germanesco de 'tomista' = 'tomón', 'tomajón', 'ladrón'; en este caso "ladrones de creencias, fiestas y regocijos populares". Este es pues el contexto en el que astutamente Bernardo de Cárdenas introduce, para mejor comprensión del vulgo, a Juan Redondo y al rufián Escarramán, donde Escarramán, por las sucesivas prohibiciones que tuvo como baile —la última del 8 de abril de 1615— está identificado con los tomistas, y Juan Redondo, baile ya aceptado por antiguo, con los inmaculistas. Es por ello que Escarramán, como delincuente, se acoge a sagrado y Juan Redondo, personificación del sentir popular, está en la calle. (Di Pinto, 2004, pág.8-9)

La polémica entre maculistas e inmaculistas es sin duda un buen ejemplo de orientación de opiniones masivas, en la línea de lo que apuntan Maravall y Gonzalo Abril.

Maravall afirma también que el Barroco conoció la psicología de masas en cuanto procedimiento de influencia dirigidos a orientar los comportamientos y las representaciones masivamente compartidos. Porque “todo lo propio del Barroco surge de las necesidades de la manipulación de opiniones y sentimientos sobre amplios públicos”. Hubo ya entonces el intento evidente de “formar opiniones unánimes”, algo que solemos juzgar hoy como muy característico de nuestra propia época.

La impersonalización del público, la tipificación del consumo, la estandarización de las representaciones... Todo ello nos habla de un incipiente escenario masivo para las profundas transformaciones que se desarrollarán, desde mediados del siglo XIX, cuando los medios de comunicación de masas y la publicidad recuperen la corriente profunda de una cultura popular ampliamente modelada por la experiencia del Barroco, para dar forma hegemónica a los procedimientos de expresión y de dominación simbólica que constituyen nuestra cultura. (Abril 2003, pág. 108).

En el poema 28 observamos una postura superior del narrador, que no se da en la poesía más estrictamente tradicional, sino que es propia de un poeta culto. El estado de la personalidad en el que se nos presenta a la Virgen es el estado de *Niño Adaptado sumiso*, que en todo momento asume la voluntad de Dios y su actitud es la de *YO ESTOY BIEN*. Debido a esa actitud recibe continuas caricias positivas del poeta.

Un poeta que está componiendo su poema desde el estado *Adulto* que hay en el *Niño*, tal y como lo concibe el Análisis Estructural de Segundo Orden. Efectivamente da muestras de una gran creatividad en el manejo de oxímorons. En cuanto al análisis transaccional es de *Admiración* del poeta hacia la Virgen. La presión sobre el Papa cuando estaba en Roma, suceso que aunque está fuera del poema sí que pertenece al contexto histórico en el que éste se desarrolla, es una transacción de Súplica que es correspondida por el Papa. La decisión de silenciar a los maculistas es una transacción complementaria asimétrica arrogante de *Padre Crítico* a *Niño Adaptado*, que es correspondida con la aceptación de los maculistas como *Niños Adaptados*. En cuanto a la disputa entre maculistas e inmaculistas, presionando con sus armas, es una transacción de *Padre Crítico* arrogante de los inmaculistas a *Niño Rebelde* de los maculistas que es respondida de la misma manera por estos. Si fijamos ahora nuestra atención en los otros cinco poemas que aparecen en el cancionero sobre este mismo asunto, veremos que hay algunas aportaciones comunicativas interesantes. En el poema 12 del RAE RM 6212, la Virgen María es comparada con una zarza, en un extenso poema de carácter culto que nos indica cómo los más altos estamentos sociales y culturales tomaron partido en este asunto.

Zarza dichosa donde está enzarzado  
 el fuego celestial de tal manera  
 que el fuego y vuestras hojas se han juntado  
 con unión soberana y verdadera,  
 vuestro verdor no quedó deslustrado,  
 pues sin lesión quedaste siempre entera  
 y el alto Dios a tanta alteza os llama  
*que vos y Dios ardéis en una llama.*

En el Antiguo Testamento, Dios habla desde una zarza a Moisés en el desierto, y le muestra las Tablas de la Ley, en las que van inscritos los 10 mandamientos. La figura de la zarza ardiendo sobre la que se aparece Dios y posteriormente lo

hará la Virgen, en sus múltiples apariciones en cada rincón del planeta, no deja de ser una metáfora de la manifestación del poder y de los efectos sobrenaturales que envuelve a la deidad. La zarza envuelta en fuego es una manera de ver y de representar el poder numinoso como algo inmanente, algo que forma parte de su esencia pero que no es la esencia misma. La virgen es en este caso una zarza envuelta por la llama de la divinidad que acaba atrapándola y concibiendo.

Pero tal vez la imagen más usada y que más caló en la cultura popular, fue la utilización del color blanco para demostrar la pureza inmaculada de María. Este color llega a convertirse en una auténtica metáfora que alcanza nuestros días materializado en el traje de novia, mujer que llega virgen al altar, según la tradición católica. El poema 14 es una lista continuada de versos en romance en los que se ensalza el color blanco para, indirectamente engrandecer la figura de la Virgen.

En el tribunal divino,  
dentro del palacio sacro,  
se confirmó la sentencia  
en favor del color blanco.  
Y afirma por cosa cierta  
el muy melifluo Bernardo  
ser la sagrada María  
origen del color blanco.  
También Cristo apareció  
estando transfigurado  
en la cumbre del Tabor,  
todo vestido de blanco.  
Blanca es al ostia divina,  
de nuestras culpas reparo,  
blanca la flor del almendro  
y el real jazmín es blanco. (Poema 14, RAE RM 6212)

Y así continúa el poeta nombrando a reyes poderosos que se adornaron de blanco, entre ellos Felipe IV. Acto seguido habla de perlas, aljófares, nácar y

demás bellezas naturales. Poemas como éste demuestran el enorme despliegue propagandístico a favor de la declaración del dogma de la Inmaculada que se orquestó entre la Iglesia y la Monarquía.

## 5.2 Coplas al nacimiento de Cristo

Otro grupo importante de poemas de temática religiosa del RAE RM 6212 lo forman coplas y poemas dedicados al nacimiento de Cristo, villancicos pensados y compuestos para ser cantados, tornando a lo divino, en muchos casos, conocidas canciones populares. Esta divinización abarca en el XVII todo el abanico de temas religiosos (Nacimiento y Pasión de Cristo, loas a la Virgen y a los santos, milagros, etc...) . Para su composición, el autor emplea dos técnicas de escritura. En unas cambia elementos del texto pagano para que adquieran un protagonismo religioso, sobre todo personajes:

- Carrillo, ¡quíeresme bien?
- Zagala, sábelo Dios.
- ¡Di como a quien!
- ¡Como a vos!
- Si dixeras como a ti,  
mucho mejor te creyera.
- A quereros como a mi,  
señora poco quisiera.
- Pues yo contenta estuviera.
- Yo no, zagala, por Dios.  
¡Di como a quien!  
¡Como a vos!

Esta canción popular, diálogo entre un pastor y una zagala, un autor anónimo las transforma a lo divino en un diálogo entre Magdalena y Cristo, de esta manera:

- *Magdalena, ¿quiesme bien?*
- *Dios mío, sabéislo vos.*
- *Magdalena, cómo a quien?*
- *Como a Redemptor y Diuos*
- Dulce sierva, ¿no dirás  
me quieres como a tu vida?
- A no quereros yo más,  
fuera muy desconocida.  
Como a cosa tan perdida  
que os quiera, no queréis vos.
- *Magdalena, ¿cómo a quien?*
- *Como a Redemptor y Dios.* (Anónimo, *Cancionero de Poesías varias*, Labrador 2008, pág. 34)

En otras ocasiones el poeta se apropia directamente de los temas, personajes o situaciones propios de la lírica popular o culta más conocida, y con ellos compone un poema de temática religiosa. Así el famoso romance de *don Gaiferos*:

Caballero, si a Francia ides,  
por Gaiferos preguntad.

López de Úbeda lo transforma en :

Ángeles si vais al mundo,  
por mi Esposa preguntad...

Y Pedro de Padilla:

Sospiros, que al cielo ides  
por Dios Hombre preguntad. (*Romancero de Pedro de Padilla*, Labrador 2010, pág.24)

Estas poesías eran conocidas en los siglos XV, XVI y XVII como *poemas contrahechos a lo divino*, y así reza en la cabecera de muchos de ellos. Wardropper (1958) los llamó *contrafactum* o *contrafacta*. En definitiva *poesías a lo divino*, es decir, aquellos poemas, casi siempre líricos, cuyo sentido profano ha sido sustituido por otro sagrado.



Se trata de la refundición de un texto. A veces la refundición conserva del original el metro, las rimas, y aun el pensamiento. El nombre de la dama se sustituye con el de la santa Virgen y lo erótico se convierte en el amor cristiano. (Wardropper, 1958, pág.6)

Con frecuencia, el poeta *espiritualizador* retiene sólo el primer verso o un estribillo del original, para luego crear un poema completamente nuevo. A lo largo de la historia de la literatura estos *contrafacta* han estado estrechamente ligados a la música y en muchos casos se compusieron para ser cantados. Hoy en día son numerosas las canciones de iglesia que, sobre una base musical popular conocida, desarrollan una letra de carácter religioso. En el XVII ya se hacía esto, sobre melodías populares se elaboraba una poesía religiosa, aunque también hubo abundantes versiones divinas de poemas cultos de Garcilaso, Petrarca, Góngora o Lope, entre otros, que habían alcanzado aceptación popular y eran reconocidas por el gran público.

Esta tendencia de “volver a lo divino” los estribillos populares ha tenido un largo recorrido a lo largo de la historia de la literatura española, pero se acentuó a partir de la segunda mitad del siglo XVI, por influencia del Concilio de Trento, en su afán de hacer llegar el mensaje católico a todo el espectro social, y hacerlo de la manera más atractiva posible para el gran público.

Rafael Lapesa (1968) centra el núcleo de intensificación de esta corriente en torno a 1580, entre 1570 y 1590, durante el centro aproximado del reinado de Felipe II, periodo inmediatamente posterior a Trento.

Santa Teresa, poeta a lo divino, muere en 1582. En 1580 publica Pedro de Padilla sus indecisas coplas del “no sé qué” que originan por parte de San Juan o en su ambiente un eco divinizado. Pero el mismo Pedro de Padilla se ha vuelto definitivamente poeta a lo divino en 1585 en su *Jardín espiritual*. En 1582 se publican las obras de Gregorio Silvestre, en las que tantas antiguas coplas octosilábicas son vertidas, mediante nueva glosa, al plano religioso (...) (Lapesa 1968, pág.257)

Y continúa Lapesa refiriendo la publicación de obras de Fray Arcángel de Alarcón (1594), Diego Cortés (1592) y López de Úbeda (1579), quien reprueba la

poesía amatoria y ensalza a aquellos que escribieron “cosas maravillosas a lo divino”. Es decir, nuestro recopilador recoge, seguramente ya entrado el siglo XVII, esas poesías a lo divino que alcanzaron el aplauso general en los últimos veinte años del siglo anterior y algunas de nuevo cuño.

Los franciscanos, según apunta Wardropper (1958) fueron muy aficionados a estas divinizaciones y los primeros frailes poetas de esta orden se hacían llamar *joculatores Dei*, algo así como juglares de Dios.

Fray Bernardo de Cárdenas escribió un soneto en el que figura don Quijote como el defensor de la pureza de la Inmaculada Concepción. Fray Ambrosio Montesino, entre otros muchos poetas, presenta a la Santa Virgen como la zagala de una pastorela (...) Cristo aparece a manera de médico, y a Dios Padre, en las Cortes del cielo, le vemos bajo el disfraz de un procurador justísimo. (Wardropper 1958, pág.10)

Es decir, los frailes franciscanos con vena poética, usan con frecuencia estas *divinizaciones temáticas* en las que están presentes personajes bíblicos, santos o la Santísima Trinidad, ocupando el papel de visitantes de Universidad o carpinteros, por poner algún ejemplo, hasta el punto de que el juego de naipes, la esgrima, el juego de cañas o la caza, pasan a formar parte de la cosmología de temática religiosa de la mano de frailes poetas que “con poco talento y mucho entusiasmo, se dedican a divinizar los cantos populares con un claro fin de propaganda” (Wardropper 1958).

Siendo fiel a su etimología, la forma métrica que más se divinizaba era el villancico, que significa “canto del villano o canto del pueblo”. Una composición de tipo pastoril durante la Edad Media, pero que a lo largo de su historia sufrió una importante evolución hasta identificársela hoy como un canto popular al nacimiento de Cristo. Hasta llegar ahí, fue una estrofa empleada para versar temas tanto profanos como religiosos.

Formalmente se trata de una canción sencilla de versos cortos, casi siempre octosílabos y de rima asonante. Consta de un dístico pareado como estribillo inicial y varios tercetos, casi siempre seguidos de un verso suelto que vuelve a la rima del estribillo. Pero esta estructura sufre variaciones a lo largo de los

siglos, sin duda influenciada por su carácter popular y su unión con la música, como puede verse en este villancico, sin duda un *contrafacta*, que lleva el número 71 de nuestro cancionero RAE RM 6212:

*Guilindín, guilindín, guilindaina,  
dongolondaina,  
golondón, golondón, golondrina.*

Un divino infante,  
de gloriosa fama,  
por amor del hombre  
de su cielo baja.

*Guilindín, guilindín, guilindaina...*

El término onomatopéyico “guilindín”, “guilindón”, “golondó”, tiene su origen en la variación catalana “galindó” que forma parte de un estribillo discontinuo o “refrany separable” documentado desde fecha muy antigua en la poesía popular catalana en distintas formas emparentadas: “guilindaina”, “guilindo”, “galindaina”, “galindó”, “galandín”, “galandó”, y que a veces, como sucede en el poema 71 de nuestro cancionero, aparece de forma invertida (Arredondo 2009). Este estribillo de sonido onomatopéyico, en muchas ocasiones tenía su origen en términos con un significado concreto dentro del poema, hasta que el uso fue derivándolas en palabras meramente de acompañamiento, de coro o de alargamiento de la frase musical. En concreto “guilindín” procede de “galindó” que es la deformación vulgar de *galió* en catalán, *galeón* en castellano, y hace mención a los galeones que el rey de Aragón envió en el siglo XV a la conquista de Marsella (Arredondo 2009). Es decir que en su origen tenía mucho que ver con el significado de la composición que en este caso concreto narraba una hazaña bélica.

En cuanto al estribillo formado por las distintas variaciones de “guilndín”, “glondrón”, etc... aparece desarrollado en numerosas glosas y romances desde el siglo XV en adelante. Así lo encontramos en el romance “Las señas del

esposo" donde aparece "dongolondrón, dongolondraina"; "La adúltera con un gato" que utiliza "guindé, guindé, guindaina" o el romance "Vuelta del marido" en el que encontramos "de dongolondrón, de dongolondrera" (Cid, en Arredondo, 2009)

Los tercetos de estos villancicos, se convierten en ocasiones en cuartetos y el verso suelto puede ser de hasta cinco versos e incluso llegar a desaparecer. Sobre todo es en el siglo XVII cuando se rompen los moldes antiguos y se compone el villancico con gran libertad. La que permanece inalterada es la función del estribillo que, a modo de una idea fija, se repite aportando el tema central a la composición, mientras la copla o la glosa lo desarrolla y comenta.

*Tocan los clarines  
al alborada,  
porque nace Dios  
que es luz del alma.*

Cuando el sol no alumbra  
en el alto cielo  
el verbo encarnado  
enriquece el suelo,  
quita el negro velo  
el aurora blanca  
*porque nace Dios  
que es luz del alma.* (Poema 50 RAE RM 6212)

Fue tal la aceptación de este tipo de composiciones, que enseguida fueron utilizadas por los poetas cultos, sobre todo por aquellos que tenían una vena *divinazadora*. Con un estribillo ya popularizado, y mínimamente alterado si fuese necesario, bastaba con inventar una nueva glosa o copla que encajase en el desarrollo del asunto sobre el que versaba el estribillo, de esa manera la "cabeza" del poema no era más que un pretexto para la invención original de un tema que interesase al poeta. No olvidemos, como ya indicábamos más arriba, que el villancico sirvió como herramienta eficaz para trasladar los

misterios cristianos cuestionados por la reforma, tales como la Eucaristía, la Inmaculada Concepción de María, las fiestas de los santos y la Navidad, entre otros, incluso algunos acontecimientos civiles como la toma de posesión de alcaldes o el juramento de los reyes. El aparato propagandístico de la Corte y la jerarquía eclesiástica, usó de este formato para lanzar sus mensajes al pueblo que enseguida se “quedaba con la copla”.

En el poema 50, presente con alguna variación en otros manuscritos, se defiende una de las cuestiones que pusieron en entredicho los reformistas, como es la encarnación de Dios en su hijo Jesús, más concretamente el hecho de que Jesús fuera también Dios y no sólo lo fuera su Padre. Uno de los reproches que se le hicieron a Erasmo desde la jerarquía eclesiástica, fue esa complacencia, decían, que tuvo en sus escritos respecto a separar al Hijo de la deidad. Erasmo hace referencia en el *Modus orandi* al esfuerzo excesivo y sospechoso de San Hilario para demostrar que el Hijo es verdadero Dios “siendo así que sólo el Padre es llamado verdadero Dios en el Evangelio” , como asegura Bataillon. Esta simple duda llevó a numerosos teólogos al enfrentamiento con Erasmo, a tacharle de hereje y a rebuscar en el Nuevo Testamento pasajes en los que Cristo es llamado Dios. Erasmo no se calló y replicó con tergiversaciones extraídas de los textos Sagrados, en los que un hereje podría basarse para pensar lo contrario. Esta actitud y el hecho de que Erasmo sugiriese en sus escritos interpretaciones heréticas, sin hacerlas suyas, irritaba enormemente a los frailes, sobre todo a los franciscanos. En esa línea de actuación, el autor del poema 49 emplea una sucesión de cuartetos, cuatro en concreto, cuyos dos últimos versos de la primera y la cuarta estrofa son idénticos y hacen las veces de estribillo. No es un villancico al uso, pero entra dentro de su influencia formal.

Si en las manos, niño Dios,  
tenéis cuanto el mundo encierra,  
*cómo no tiembla la tierra*  
*al tiempo que tembláis vos.*

Sufrís por los hombres tanto

que con razón, señor mío,  
de veros temblar de frío  
el mundo tiembla de espanto.

Del celestial artificio  
sois la causa y fundamento  
y pues tiembla su cimiento  
tiemble todo el edificio.

Y pues todo, niño Dios,  
en vuestras manos se encierra,  
*cómo no tiembla la tierra*  
*al tiempo que tembláis vos.*

Se trata de un poema culto, cuyo autor es desconocido. Puede verse una clara influencia conceptista y una elaborada composición técnica, puesta al servicio de un mensaje: Dios y el niño Jesús son la misma persona, frente a lo que aseguran los arrianistas. De ahí que se repita la fórmula “niño Dios” durante el poema, una suerte de “eslogan” usado hasta la saciedad durante décadas para que calase en la conciencia colectiva y quedase claro el origen divino de Jesús, como así fue.

En nuestro poema 49, el autor explicita literariamente este mensaje a través de una imagen muy barroca, como es el temblor de frío del recién nacido en un pesebre. Una imagen que causa estupor en el poeta, al no tratarse de un niño cualquiera sino de alguien que tiene el mundo en sus manos, alguien que es Dios. Por supuesto se pretende impresionar al lector que, inconscientemente se convierte en protector de un niño frágil que, además, viene a dejarse matar para salvar al mundo. Un poema muy de la época, del que se ha eliminado por completo el carácter popular, buscando una trascendencia teológica clara.

Aplicando el Análisis Estructural, vemos que el estado de la personalidad que adopta el poeta a la hora de elaborar su texto es el de un *Adulto* que reflexiona y razona sobre la deidad de Cristo, estado que es influenciado por el *Padre Crítico* cuando se extraña de que la tierra no tiemble con el temblor del niño y por el

*Niño* sumiso cuando admite que todo el mundo se encierra en sus manos. Las caricias que envía en todo momento son positivas hacia Dios y negativas hacia los demás. La actitud del poeta es TÚ ESTÁS MAL-YO ESTOY MAL. En cuanto al estado de la personalidad de Jesús, es el de un *Adulto*, a pesar de su niñez, que teniendo el poder en sus manos es capaz de dominar la tentación de hacer temblar al mundo y aunque se ve influenciado por el *Niño* en su actitud temblorosa, se mantiene quieto.

Son numerosas las composiciones presentes en los cancioneros de finales del XVI y del XVII que recogen, envueltos en literatura popular navideña, este principio teológico:

Dios y hombre es el cordero,  
vuestro casto pecho el prado,  
un pesebre es el apero  
y la cruz será el cayado. (Anónima, *Cancionero sevillano de Lisboa*, Labrador 2003, pág 222)

Un ejemplo más:

Jesucristo soberano,  
remedio del pecador, será la perfecta flor  
y el Padre eterno, ortolano.  
Es Dios divino y humano  
quien saldrá de esta mujer  
*y el que en la tierra y el cielo  
era imposible haber.* (Anónimo, *Cancionero de poesías varias*, Labrador 2008, pág. 170)

En el poema 70, el autor usa de la copla, en este caso un villancico con su estribillo para lanzar un mensaje muy similar al del poema 49:

Dejad al niño llorar.  
Cantad vos, Virgen señora,  
que él tiene por qué, si llora,  
vos tenéis por qué cantar.

Perfectamente podía tratarse de un *contrafacta* al que su autor ha cambiado el nombre de los protagonistas y ha añadido el de la Virgen y el Niño, desarrollando después una glosa en la que el autor corrobora la deidad de la criatura, al mismo tiempo que ensalza la figura de María, en una escena tan humana como el arrullo y canto de una madre ante el llanto del hijo para hacerle callar. De nuevo el autor busca tocar la fibra sensible del lector o espectador. En este poema están presentes las contradicciones (llorar-cantar), tan del gusto de los poetas barrocos, “juegos de Nochebuena moralizados” como los llamó Alonso de Ledesma:

(...) que cantéis porque no llore  
y él llore porque cantéis.

Una delicada escena, no exenta de artificio poético, un belén literario hecho con la palabra en el que se ve la mano de un poeta culto, tanto por el tratamiento como por la manera de abordar un asunto que interesaba difundir a los teóricos de la religión, como era por un lado la deidad de Jesús y por otro ensalzar la figura de su madre.

Wardropper (1958) defiende que los autores de *contrafacta* no tienen una gran curiosidad espiritual, por eso suelen caer en la rutina literaria y no desarrollan grandes debates en sus glosas, de ahí que sus creaciones no se alejen de los versos tradicionales.

El divinizador poético no quiere incurrir en ningún riesgo. Su misión no es el descubrimiento de la verdad sino la difusión de ella. Es una obra de vulgarización. Por esto los *contrafacta* son vulgares en el mejor, y a veces en el peor, sentido de la palabra. (Wardropper 1958, pág. 324)

A pesar de lo que piensa el estudioso inglés, el poema 49 de nuestro cancionero demuestra que muchos de estos poemas a lo divino, a pesar de tratarse de obras de difusión, no están exentos de cierta complejidad interpretativa de tipo conceptual, digna de escritores intelectual y teológicamente bien formados.



Los poemas 50 y 51 están más enraizados en la tradición popular. El primero, al que ya nos hemos referido con anterioridad, tiene forma de canción navideña y perfectamente podría haber sido escrito para ser cantado, al igual que el 51, un romance con estribillo, que desarrolla una escena bíblica como es el éxodo de la Sagrada Familia huyendo de las matanzas de Herodes, asunto que ha servido para componer decenas de villancicos navideños que todavía se escuchan, cantados por las rondas que se congregan en nuestros pueblos durante la Navidad. Una de ellas, localizada en la Alcarria, dice así: “De Belén sale un niño/ huyendo del rey Herodes/ por el camino ha pasado/ grandes fríos y calores (...)”.

En nuestro romance San José es un viejo “*noble y prudente*”, alguien incapaz de engendrar, por su edad, y al mismo tiempo lo suficientemente sabio como para entender que su mujer fuese elegida por Dios para encarnar a su hijo. Dos elementos esenciales para hacer más creíble al pueblo la concepción libre de contacto sexual. Esa senectud del compañero de María ha formado parte de la iconografía popular por expreso deseo de la Iglesia. En el villancico alcarreño al que hacía mención, se dice: “Estando segando el trigo/ pasaron los de a caballo/ por una mujer y un niño/ y un viejo iban preguntando (...)”. Nadie educado en la cultura cristiana se imagina a san José joven y sin barba.

### 5.2.1 *Poesía de negro*

El poema 48 es lo que se conoce como un poema *de negro*, escrito en un lenguaje en el que se mezclan el castellano y el habla de los hombres y mujeres, en su mayoría esclavos, que desde África fueron llevados en los barcos españoles y portugueses a trabajar a América, y que en pequeño número se quedaron en los puertos españoles. La procedencia de estos hombres y mujeres es principalmente guineana, de ahí el nombre de *guineos* dado también a estos poemas. Los hay que proceden de las islas de Cabo Verde y Santo Tomé, aunque algunos, los menos, fueron traídos desde el puerto de Loanda en Angola y desde Etiopía. Forman una comunidad minoritaria en la península,

concentrada en torno a las zonas portuarias, pero que en América, un siglo después de conquistado el territorio, empezaba a convertirse en un sector social importante que mezclaba su sangre y su cultura con las poblaciones indígenas y con los conquistadores, algo que, en menor medida, también sucedió en España, sobre todo en algunas localidades como Sevilla.

Este poema 48 bien puede tratarse de un texto escrito a imitación de ese lenguaje que empleaban estos esclavos. La intención del poeta sería divertir a un público blanco que gustaba de este tipo de representaciones grotescas con confusiones lingüísticas. Eran poemas que al ser recitados iban acompañados de movimientos y seguramente disfraces que despertaban la risa fácil del auditorio. Este cancionero, como la mayoría de los recopilatorios de particulares, eran usados como *guión* en las fiestas de sociedad o en las celebraciones de los conventos. De ahí la variedad de temas, estilos, formatos e incluso lenguas:

*Lo negrito de tengue merengue,  
de ver o al chiquiritico bene.*

Aunque samo algu tsnada  
i nacimo en San Tomé,  
no tenemo para que  
traigamo cara tapada. (Poema 48 RAE RM 6212)

La figura del negro aparece en España en el teatro de comienzos del siglo XVI, sobre todo en la obra de Gil Vicente, y luego continúa presente en los escenarios con Lope de Vega y sus seguidores. Pero los primeros en incorporar el tema del negro en la literatura peninsular fueron los portugueses a mediados del siglo XV. En la lírica, por el contrario, durante el siglo XVI apenas hay testimonios de poemas de negros que sí son frecuentes en el siglo XVII, con la presencia de algunos villancicos *guineos* copiados en manuscritos o en pliegos sueltos distribuidos por toda la península.

Esta presencia de minorías étnicas en los cancioneros adquirió una gran popularidad y la venta de los poemas en formato de pliegos sueltos fue un negocio rentable. Proliferan así en el XVII autores blancos y negros que los componen, y algunos músicos y poetas los toman en el todo o en alguna de sus partes para componer obras cultas, como es el caso de Góngora o de sor Juana Inés de la Cruz.

Los profesores Labrador y DiFranco aseguran que, al contrario de lo que ha defendido la crítica tradicional, la mayoría de estos poemas *guineos* o de negros no fueron compuestos por un “villanciquero” para ser recitados por un bufón o por un blanco tiznado, sino que fueron creados y recogidos por negros libres y “conscientes de sus circunstancias”. La fuerza expresiva y la denuncia social que contienen algunos versos, les obliga a pensar así.

(Son) consecuencia de muchos años de esclavitud y de marginación que el negro, ahora hombre libre, tiene el arrojo de recordarles a quienes antes le oprimían y acaso, aun libre, siguen estornudando a su paso. La denuncia, en efecto, nos llega como documento literario: es una canción en boca de un negro, guineo, que canta para quien quiera oírle. (Labrador y DiFranco)

En su excelente trabajo, estos dos profesores ponen algunos ejemplos de poesías escritas por estos autores marginados, presentes en manuscritos, que corroboran sus afirmaciones:

De cuántos insultos,  
cuántas bufonadas,  
cuántas indecencias  
de la raza blanca  
ha sufrido el negro  
sus torpes palabras.  
De un modo inocente  
al negro insultaban:  
“Que mueran, decían  
esas negras almas”,  
*cuando su negrura*  
*ni tizna ni mancha.*

Sin embargo, en nuestro villancico no se dan estos “gritos” de denuncia. Se trata simplemente de una composición festiva, que, o bien pertenece al acervo popular de los *guineos*, o bien pudo ser compuesta, como pensamos, para divertir a los acomodados blancos e indignar a los sufridos negros.

En cualquier caso, este villancico recogido en el RAE RM 6212 nos da información de un colectivo social que tenía su importancia en la España del siglo XVII, el de los esclavos, algunos de los cuales llegaron a conquistar su libertad con relativa facilidad y rapidez, y lo que es más importante, formaron parte activa de la sociedad de la época, como el famoso pintor Juan Pareja, conocido como *El Esclavo*, discípulo aventajado de Velázquez, del que el pintor sevillano hizo un maravilloso retrato y que alcanzó tal perfección artística que muchas obras atribuidas a su maestro hay quienes piensan que fueron realizadas, o al menos esbozadas, por el discípulo. Otro ejemplo fue Juan Latino que fue catedrático de latín en la Universidad de Granada.

En el terreno de la literatura hay que tener en cuenta que muchos negros compusieron poemas en castellano o en una mezcla de lenguas en la que el castellano era la voz predominante, obras que se cantaban en las casas de los señores, en las calles o en las plazas de las ciudades. Algunas eran piezas originales con reminiscencias culturales del país de procedencia y otras eran adaptaciones, *contrafacta*, de obras cuyo modelo era *guineo* o castellano, según los casos. Las iglesias eran los lugares preferidos para que este colectivo expresase sus sentimientos, de ahí que principalmente los villancicos y las canciones conmemorativas de *fiestas de guardar* fueran las más abundantes.

En el siglo XVII ya había en España negros de tercera o cuarta generación, perfectamente integrados. Sevilla contaba con 6.237 esclavos sobre una población aproximada de 100.000 habitantes, en el censo de 1565. Un siglo después, esta cifra era mucho mayor, y aunque la práctica totalidad pertenecían a una escala social baja, había un importante contingente de negros libres:

Aunque los negros libres y esclavos vivían en los bordes de la vida social y económica de Sevilla, disfrutaban de todos los beneficios que el ser miembros de la Iglesia les concedía. Si no se dio una verdadera conversión entre los negros recién bautizados, muchos de la segunda generación a ciencia cierta fueron sinceros y piadosos cristianos. De hecho su incorporación a las actividades sociales y rituales de la Iglesia aceleró el proceso de su hispanización. (Ruth Pike en Labrador y DiFranco)

Hay que tener en cuenta que para la comunidad esclava, la hermandad religiosa, la cofradía, era la única forma accesible de organizarse. De hecho su fervor a favor de la concepción inmaculada de María, asunto del que hablábamos arriba, fue tal que varios autores que han estudiado el fenómeno recogen fiestas hechas por la comunidad negra que asombraron a la ciudad de Sevilla. El día a día de estos hombres y mujeres era bastante duro. Trabajaban de albañiles, canteros, esparteros, ollereros, y en sus trabajos cantaban sus canciones que con el tiempo formaron parte del cancionero colectivo. Al llegar a la iglesia transmitían sus letras y sus ritmos que, en muchos casos, se veían enriquecidos con composiciones cultas que estos esclavos escuchaban o leían en casas de clérigos, nobles, letrados o poetas en las que trabajaban. Labrador y DiFranco recogen ejemplos de letrillas populares hispano-africanas que despertaron la admiración de poetas cultos como es el caso de Góngora que incorpora una de ellas, que circulaba en pliegos, a su poema “En la fiesta del Santísimo Sacramento” de 1609, como parte de la glosa.

Por lo general, estas composiciones tienen una versificación simple e irregular, como corresponde a la lírica popular, aunque hay alguna excepción. Labrador y DiFranco proponen la división de estos villancicos de negros en dos grandes grupos, uno formado por los cultos y artificiosos, hechos por “villanciqueros”, casi siempre blancos, que con buen oído adaptaban lo que escuchaban en la calle a las normas de estilo e hicieron populares entre los blancos esas composiciones de negros; y por otro lado, las canciones ancladas a la tradición popular y al entorno social de los negros, que corrían de boca en boca entre la población de color y que tomaba en ocasiones motivos de la lírica popular europea, como el villancico.

*Contrafacta* unos y *contrafacta* los otros se enriquecieron mutuamente y usaron fórmulas de expresión muy similares a la hora de afrontar el villancico, cambiando los nombres de los pastores Blas o Gil, por los de Francisquillo o Domingo, alterando el color de la piel de los protagonistas:

Una morena graciosa

oy parió un esclavo.

Pregunta: ¿Es vello?

Responde: No puede dejar de sello,

que es al fin como una rosa. (BUC, 143, vol. 153, 201 en Labrador y DiFranco)

Y añadiendo o quitando tal onomatopeya para hacer hincapié en el ritmo:

Mañana es la fiesta

del señor San Roque,

no sabré que traiga

sino que le toque

una danza del Perú.

*Zambumbú,*

*morinico de Congo.*

*Zambumbú,*

*que galano me pongo.* (Labrador y DiFranco)

Habría que sumar a esta división realizada por Labrador y Di Franco, un tercer grupo.

Para una buena parte de la sociedad, la forma de “chapurrear” el castellano de los negros causaba risa y servía de inspiración a los compositores y humoristas de pocas alas, autores de auténticos productos *kitsch*, como es nuestro poema 48, que sólo pretendía divertir a un auditorio. Este ramillete abundante de poemas de escasa calidad y cargados de cierta dosis de caricatura e incluso desprecio, formarían un tercer grupo de poemas de negros. Pero todos, los tres, “añaden al cuadro de la literatura barroca la figura de otro marginado más en el ámbito social de inadaptados que luchaban por sobrevivir en las clases pobres”, como asegura Ángel M. Aguirre, autor que ha analizado los rasgos fonéticos y

morfológicos empleados por los autores de algunos de estos villancicos, con la intención de reproducir humorísticamente el acento exótico de la lengua híbrida de los negros.

Entre esos rasgos se encuentran la elisión de la “s” en posición final de sílaba. Si aplicamos este trabajo a nuestro poema 48 observamos que se cumple esta tendencia (“*nacimo*”, “*tenemo*”, “*traigamo*”, “*aroramo*”) y otras que nos hacen pensar que nuestro poema fue compuesto para despertar la risa, como el cambio de la “o” final hispánica por una “u” que produce un efecto claramente grotesco (“*algu*”, “*niñu*”, “*lu*”), la ausencia de artículos delante de algunas palabras (“*traigamo cara tapada*”), la síncope de vocal interna en la pronunciación descuidada o inculta (“*bene*” en lugar de “*viene*”) acompañada a veces por elisión de la “s” en posición final de sílaba (“*samo*” por “*somos*”), el cambio de la letra “d” por la “r” (“*aroramo*”) y el exceso de sonidos onomatopéyicos o palabras extrañas: “*tengue merengue*” y “*cururrurú*”, sobre todo ésta última que el autor introduce en el verso 14 a capón, sin aportar nada al desarrollo del poema sino buscando la complacencia del público. Otro rasgo común en este tipo de poemas de burlas, es la falta de concordancia en género y número entre los adjetivos y artículos con el sustantivo, e incluso de éste con el sujeto: “*Samo (somos) algu tisuuden*”. Son evidencias que no nos dejan más opción que considerar el poema 48 como una parodia de la forma de hablar del colectivo negro, trazada en torno a un motivo religioso como el nacimiento de Jesús (“*Jehú*”).

En cuanto al poema 52, exclusivo del cancionero, es un villancico navideño, escrito para ser cantado, en lengua portuguesa, con abundantes hispanismos. Es una canción de acción de gracias a Dios por haber enviado a la tierra a su hijo para alumbrar las tinieblas. El estribillo consta de cinco versos que se repiten después de cada estrofa de ocho versos cada una. Este tipo de composiciones en portugués son frecuentes en los cancioneros del siglo XVII. Portugal perteneció a la corona española desde 1581 hasta 1640. Mantuvo siempre sus propios fueros y costumbres, y sus gobernantes gozaron de independencia suficiente, por ejemplo, para conquistar territorios americanos en nombre, y con recursos,

de la corona española, territorios que luego no fueron devueltos cuando Portugal se independizó. Pero a pesar de esta autonomía, la relación entre las comunidades portuguesa y española, tanto a nivel civil como religioso, en la península como en ultramar, fue muy estrecha, de ahí que al cabo de los años la literatura popular lusa acabara formando parte del repertorio de cancioneros, comediantes y juglares. El poema 52, sin mayor trascendencia literaria, nos alumbra sobre esa sensibilidad hacia lo portugués existente en la sociedad de la época, sobre todo entre las clases más formadas y nos sitúa, casi con toda seguridad, antes de 1640 en que volvieron los enfrentamientos, Portugal se independizó y volvió a enfriarse la relación entre los dos pueblos.

### ***5.3 Poemas hagiográficos y devotos***

Nos centraremos ahora en otro grupo de poemas, en concreto tres (23, 69 y 130), también exclusivos, dedicados a tres frailes franciscanos, dos de ellos canonizados y el otro, no tan popular como los anteriores, pero conocido por sus buenas obras. El poema 23 tiene a san Antonio Abad como protagonista. En él se glosan las conocidas tentaciones a las que fue sometido este ermitaño en el desierto, asunto omnipresente en la iconografía católica a lo largo de la historia. El mismo Dalí, en el siglo XX, pintó un cuadro sobre este asunto.

El poema que lleva el número 70 está dedicado a san Francisco de Asís “nuestro padre”, le llama el recopilador en su encabezamiento. El texto se arma en torno a las llagas que el santo desarrolló en su fusión mística con Dios, tema éste también muy tratado en la poesía religiosa del XVI y del XVII, sobre todo en romances populares:

Andava el buen san Francisco  
por los montes apartado,  
sobre las nubes traspuesto,  
en Dios vive transformado (...)  
En ti relumbran sus llagas



en pies, manos y costado,  
no con menos hermosura  
que tu alma vuo cobrado,  
pues el cuerpo que fue envés  
fue de tal gloria dotado. (Anónimo en *Cancionero de Poesías Varias*, Labrador 2008, págs. 142-143)

Tuvo tal arraigo popular, que hoy sigue recordándose en varios lugares de España con celebraciones y procesiones organizadas por hermandades que llevan el nombre de “Las llagas de san Francisco”, como la de la localidad de Pastrana en Guadalajara.

En cuanto al poema 132 está dedicado a fray Buenaventura, general de los franciscanos, destacado por ser un gran conciliador y poner orden y consenso en los diferentes enfrentamientos que hubo durante su mandato entre los diferentes conventos.

Entrambos rebaños gocen  
de tal pastor y tal pasto,  
que es Ventura general  
y ha venido para entrambos.(Poema 130 RAE RM 6212)

No parece que se refiera el poeta a san Buenaventura ya que relata un suceso acaecido casi dos siglos después de muerto el santo.

Estos tres poemas tienen una explicación clara si, como suponemos, nuestro cancionero ha sido recopilado por un franciscano y, por tanto, recoge todo aquello que tenga que ver con los iconos de su orden. Promocionar figuras como san Francisco o san Antonio supone una publicidad positiva de la orden que facilita nuevas vocaciones y la obtención de limosnas y demás dádivas de cara al exterior. De puertas adentro de la orden es obligado que estas figuras aparezcan cantadas y loadas en las diferentes manifestaciones festivas, culturales o lúdicas de los conventos.

Durante el siglo XVII, la Iglesia tuvo que poner orden en la publicación de las vidas de santos. Era tal la proliferación de biógrafos, que llegaron a editarse

libros con auténticas barbaridades. Volúmenes llenos de inexactitudes, en los que se narraban sucesos fantásticos y hechos sobrenaturales. Estos relatos causaban estupor entre los mandatarios de la Iglesia y confusión entre los fieles. Pero había algo peor, llevados por su fervor hacia tal o cual santidad, muchos seguidores trataban de imitar lo que su “héroe” había realizado en vida, con el consiguiente problema añadido para la cúpula eclesial.

El poema 23 dedicado a san Antonio Abad escoge de la vida de este santo el aspecto más acorde con la mentalidad barroca, como es la lucha interna entre el ermitaño egipcio, retirado en el desierto, y las tentaciones de todo tipo que le envía el demonio y a las que él se impone usando su “divina palabra”. Emplea para ello dos imágenes presentes en la historia iconográfica del santo, como es el fuego divino lanzado contra Satán, elemento purificador, y las legiones de ángeles protegiendo la cueva del franciscano. En este caso, san Antonio no es el tranquilo ermitaño amigo de los animales, sino un duro luchador que sale victorioso de un combate turbulento, muy al gusto de la época.

Es una constante en el Barroco vincular las vivencias religiosas o amorosas con unas topografías precisas donde los sucesos adquieren sentido y desarrollo y sirven mejor a la propuesta de su autor. En el caso de las experiencias religiosas suelen situarse los sucesos o vivencias en zonas apartadas del “mundanal ruido” y en ellas, el desierto es una de las preferidas. Se trata de un lugar no civilizado, limpio, en el que el hombre se encuentra desprotegido de otros hombres, en definitiva un lugar solitario. Es más, muchos autores emplean los sustantivos adjetivados yermo o desierto para referirse a esa especie de enajenación que supone la experiencia religiosa intensa. Un hombre se convierte en lo que ama, si ama lo material se convierte en materialista, si la lujuria en lujurioso, si la sabiduría en filósofo (Parker 1986). Cualquier amor verdadero e intenso conlleva la ruptura con el interés personal. Para obtener un amor de Dios perfecto el alma debe morir de cara a toda vinculación con el mundo sensible.

Estas prácticas religiosas extremas son un producto más de la Contrarreforma, para la que trabajaban numerosos artistas, igual que lo eran los escenarios,

como el desierto, que servían perfectamente para enmarcar una vida religiosa tensa y exigente que sirviese de ejemplo.

En definitiva, unos comportamientos los de estos frailes, centrados en la pobreza y el despojo material, fijados en un lugar extremo e inestable o en el eterno vagar, que sirven perfectamente para promocionar el desapego a los bienes terrenales que forma parte del “núcleo del mensaje cristiano”.

También es muy del gusto barroco la imagen de un san Francisco de Asís lleno de llagas en su afán por sufrir en su propia carne el sufrimiento de Jesús crucificado. Este poema, que figura con el número 69 en nuestro cancionero, es un alarde casi excesivo hacia la figura del santo, hasta el punto de que su autor llega a confundir deliberadamente a los dos personajes, Jesús y Francisco, para escenificar esa unión mística y ensalzar la figura del santo:

Lo que más en vos ensalzo,  
Francisco, si algo os alabo,  
que quando los ojos alço  
miro a Cristo por un cabo  
por otro un fraile descalzo.  
(...)

Que tal semejanza he visto,  
Francisco entre Cristo y vos,  
que en un hábito los dos  
vos pareséis fraile y Cristo,  
y él parece fraile y Dios.

Un juego conceptual más, rematado de manera brillante a favor de la consecución del interés del poeta, tal vez fraile franciscano, y del recopilador, que lo es con toda seguridad, que no es otro que engrandecer la figura de su fundador.

El último poema de este grupo está dedicado a fray Buenaventura, general de los franciscanos, que hizo de mediador entre dos monasterios segovianos pertenecientes a dos de las corrientes femeninas surgidas dentro de la orden, hecho que se menciona en los versos. Son varias las congregaciones franciscanas

de monjas surgidas a lo largo de la historia. La más antigua fue la fundada por Clara de Asís en el siglo XIII, a cuyas monjas se conoce popularmente como *clarisas*. En el siglo XV hubo una primera escisión de éstas, la llevó a cabo la santa española Beatriz de Silva, fundadora de las monjas *concepcionistas*. Santa Juana de Valois, algunos años después, fundaría las *anunciadas*, y de manera paralela, en la segunda mitad del siglo XV nacieron algunos monasterios femeninos de *terciarias* (pertenecientes a la tercera orden franciscana) que vivían en clausura y que se las conocía como las *isabeles*, ya que fueron inspiradas por las reflexiones y seguimiento de la regla marcado por Isabel de Villena.

Según cuenta nuestro poema, fray Buenaventura medió entre *clarisas* e *isabeles* poniendo fin a un pequeño conflicto provincial que tuvo su trascendencia, sobre todo a nivel interno entre franciscanos, suceso que llegó a ser cantado, como vemos, por un poeta, seguramente de la orden.

Los distintos significados de la palabra *ventura* le sirven al poeta para tejer un texto alegórico en el que se comparan las distintas congregaciones con rebaños necesitados de un pastor que acaba poniendo orden. El poema acaba con una exhortación del poeta pidiendo cordura a los distintos abades y abadesas de los monasterios, y aconsejándoles una vida basada en la pobreza, pero sin despreciar el trabajo:

La misma pobreza sois,  
pero amadla, pues veis claro  
que hay ventura en la pobreza  
y dulzura en los trabajos.

A lo largo de la historia de la orden franciscana se mantuvieron tensos debates por el distinto seguimiento de las recomendaciones de san Francisco, relativas todas ellas, a la relajación o al extremo seguimiento de la regla originaria que marcó el de Asís. La extrema pobreza a la que san Francisco obligaba a sus seguidores en el siglo XIII fue relajándose y acomodándose a los tiempos en diferentes periodos. Según se iban llevando a cabo cambios en la orden, iban escindiéndose diferentes congregaciones, como hemos visto, que aunque tenían

la primigenia regla como inspiración de su comportamiento, se llenaban de matices. En estas continuas fricciones internas, uno de los debates más encarnecidos surgió entre quienes abogaban por la realización de trabajos cobrados, con los que financiar los conventos, y quienes defendían la estricta pobreza y la única financiación mediante la limosna. A ese debate se refiere el autor de este poema, defensor de una postura ecléctica, igual que fray Buenaventura, de que ambas cosas son válidas para llegar a Dios.

El poema 24 acomete otro asunto que aunque ligado a la orden, es mucho más prosaico, en él se dan consejos a un novicio que se incorpora al convento. Un soneto correctamente estructurado, muy en la línea contrarreformista, que advierte al futuro fraile de que a partir de su incorporación convivirá con la soledad y el desprendimiento terrenales. Es un poema muy de consumo interno en el que va implícito el espíritu de limpieza y disciplina conventual salido de Trento. El mandato emanado del concilio era rotundo: desde el principio, quien se acerque a un convento, debe de saber que lo que allí se va a encontrar no tiene nada que ver con su vida anterior.

Si vas al cielo, por aquí se pasa.  
¡Entra qué te detienes!, pero advierte  
que aunque este es el camino más derecho  
tienes de entrar desnudo en esta casa,  
porque es la senda estrecha, el peso fuerte,  
la cruz pesada, el saco muy estrecho.

Para concluir con este amplio conjunto de poemas religiosos del RAE RM 6212, nos vamos a centrar en seis poemas (25, 27, 66, 67, 68, y 72), un ramillete de poesías también exclusivos de nuestro manuscrito, que versan cada una de ellas sobre diferentes asuntos, pero que tienen el dogma del sacrificio de Cristo en la cruz como motivo.

El poema 25 es un soneto dedicado a la Pasión de Cristo y en concreto a su significado teológico católico más discutido: el sacrificio del hijo de Dios para

conseguir la salvación de los hombres, un dogma rechazado por los reformistas luteranos.

Una anáfora, con el adverbio condicional “Si” seguido de la frase “porque yo sea santo...”, encabeza cada uno de los versos en los que el autor se centra en aquellos aspectos con mayor valor didáctico sobre los que apoyar su argumento. La obediencia del hijo al Padre, su muerte como un delincuente, el dolor y la sangre que brotan del crucificado, van llenando de razones al narrador para que éste concluya con la reflexión :

¡O inmenso amor de Dios, o alma ingrata!

¡O fuerte engaño, o sequedad, o infierno!

Loco debo de estar pues no soy santo.

Es interesante comprobar cómo un tema tan presente en los cancioneros como es el de la Pasión de Cristo, va sufriendo variaciones en su tratamiento según se pasa de la Edad Media al Renacimiento y después al Barroco. El sentimentalismo y ternura con que se trata este pasaje de la vida de Cristo en la época medieval, que algunos críticos califican como lacrimoso, se va modificando durante el Renacimiento hasta llegar a la segunda mitad del siglo XVI donde el asunto es tratado por muchos autores como si fuera un suceso intrascendente dentro del plano religioso, haciendo más hincapié en los aspectos literarios, novelescos, que en los espirituales. Márquez Villanueva (1968) habla incluso de la *desteologización* de la vida de Cristo en el Renacimiento para mostrar más la faceta humana del personaje. Como podemos comprobar en el poema 25 de nuestro cancionero, durante el XVII se cambia de nuevo el enfoque literario y se incide en los aspectos más teológicos para presentarlos como dogma de fe. Todo ello adornado y presentado ante el público con los detalles más impresionables que se recogieron durante el relato de la Pasión.

El poema 66 es una copla dedicada a la Cruz. De nuevo un juego conceptista sencillo que el poeta resuelve bien, entre los diferentes significados, con sus matices, de la palabra cruz como carga, trabajo, sacrificio, peso... relacionados

con la vida en santidad. Nada que ver directamente con la Pasión, como en el poema anterior.

El poema 27 es un soneto dedicado a María Magdalena escrito por Juan López de Úbeda, un autor muy dado a componer *contrafacta*, autor de un libro presente en casi todas las bibliotecas conventuales de la época *Cancionero general de la doctrina cristiana* (Alcalá de Henares 1579). Se trata de un soneto menor en el que está también presente la escena de la cruz con la entonces prostituta, y después santa, rendida a los pies del crucificado pidiendo clemencia a Jesús. El arrepentimiento de una mujer como la Magdalena, entregada a los placeres mundanos, capaz de dar un giro radical a su vida hasta convertirse en ejemplo de santidad, encaja perfectamente con el espíritu contrarreformista. María Magdalena fue durante el siglo XVII uno de los personajes preferidos por los artistas de la época para lanzar el mensaje de que cualquiera puede ser santo si cambia su actitud vital. Buena prueba de ello es el extenso romance “Cerca de Jerusalén”, que gozó de una enorme popularidad al contar la vida, arrepentimiento y santificación de María Magdalena en casi cien versos:

Cerca de Jerusalén  
una mujer habitaba,  
rica de bienes y pobre  
de lo que enriquece el alma.  
Muy hermosa a maravilla,  
de todos muy regalada,  
los cabellos que tenía,  
hasta los pies le llegaban(...)  
Magdalena era su nombre  
mujer viciosa y mundana,  
en los regalos del mundo  
desde su niñez criada (...)  
Se fue tras Jesucristo,  
para ver a donde para,  
en casa de un fariseo  
vido que a comer entraba...

Tras limpiar los pies de Cristo y secárselos con sus cabellos, Jesús la mandó levantarse y ella salió libre de culpas

Y de mujer pecadora,

fue limpia y purificada,

y después, por penitencia,

el alma justificaba.

Subió a gozar de la gloria,

para dónde fue criada. (Anónimo, *Cancionero de Poesías varias*, Labrador 2008, págs.. 209-210)

Comparándolo con nuestro soneto podemos comprobar cómo se repite en ambos la imagen del cabello “hermoso” de Magdalena como símbolo de sensualidad y vida disoluta. El pelo es, siguiendo la tradición cancioneril, un icono de la belleza y la sexualidad femeninas, son las flechas del amor capaces de embelesar al amado, y por tanto su mera mención en un poema encerraba numerosas connotaciones eróticas. De ahí que con ellos, en el romance, seca Magdalena los pies de Jesús y ese acto sirve para limpiar su pecado, hecho al que también hace referencia el soneto en sus versos 5 y 6: “límpiense mis cabellos que trujeron/ de sí colgadas infinitas gentes”. Una escena del Nuevo Testamento hecha poesía y utilizada por un sector de la Iglesia para enviar un mensaje ejemplarizante al pueblo.

A la consagración van dedicados los poemas 67 y 68, un diálogo entre pastores, como los cientos de este tipo presentes en la literatura lírica de los siglos XV y XVI y en la prosa pastoril. Luis Andrés Murillo cifra en mil los diálogos que se escribieron entre 1525 y 1699. Pero en este caso el diálogo que proponemos es un debate religioso sobre el misterio de la Consagración.

El diálogo como elemento didáctico, presente como coloquio en Platón y Cicerón, es poco frecuente en los cancioneros populares y es más propio de los grandes debates teológicos en prosa. Sin embargo, esta fórmula fue bien acogida en el siglo XVII porque enraizaba con la tradición lírica reconocida por el público. Se trataba de dos personajes cercanos, dos pastores, que entablaban un diálogo teológico y como tal, bañado por la pátina de la erudición y la oscuridad que tanto gustaba en el Barroco.



Gil dice: "¡Espantado estoy  
que aia cabido en tu pecho  
poner duda en lo que al fin  
a dado la fe por cierto!

Y que más crédito des  
a los sentidos del cuerpo  
que a lo que la fe publica  
y pregon a todo el cielo.

Y tengas por imposible  
que el que es de poder inmenso,  
en accidentes de pan  
se dé a comer encubierto.

Sin ver que de los sentidos  
el más cierto es el postrero,  
que dormidos los demás  
El solo les guarda el sueño.

Además, el diálogo era un formato perfectamente representable, visual, lo cual aumentaba sus posibilidades didácticas. De hecho varios estudiosos del XVII sitúan los coloquios y diálogos dentro de las formas dramáticas.

En la tradición literaria es muy común que los pastores conversen entre ellos, de hecho aparecen en las *Bucólicas* de Virgilio. Posteriormente, Garcilaso los hace conversar continuamente en sus églogas aunque, eso sí, que se expresasen en forma de poesía no era lo normal y de hecho Lorenzo Suárez de Chaves se justifica en el prólogo a su *Diálogos de varias cuestiones* y explica el motivo por el que escribe su obra en verso:

Para los que no entienden latín, o no les da contento leer en prosa, hallen en verso vulgar lo que después de leído, les podrá traer algún futuro. (Suárez de Chaves, en López Estrada, pág. 338)

Montemayor, Cervantes y Lope de Vega usaron también el ejercicio del diálogo, no siempre de pastores, enmarcado en un paraje natural, en sus novelas.

El pastor, según la tradición latina, era tenido como persona que, a pesar de su rusticidad, era capaz de leer cosas que los ciudadanos, hombres de la ciudad, absortos en tratos comerciales y conversaciones, no eran capaces de leer e interpretar. Su vida era paradigma de reflexión y libertad y su retiro en parajes vacíos y casi siempre bucólicos, en contacto directo con la Naturaleza y con Dios, una buena manera de obtener la salvación según el ideario cristiano. Eran, pues, unos personajes perfectos para transmitir los mensajes de la Contrarreforma:

*Noble*: - ¿Quién enseñó a tu padre Teología siendo rústico que araba la tierra?

*Rústico*:- La humildad, que es madre de las sabidurías.

Este texto perteneciente a la obra *Diálogos de la diferencia que hay de la vida rústica a la noble* de Pedro de Navarra (1567) nos deja clara la vinculación entre estos personajes y las pretensiones reformistas, aunque como es el caso de los poemas que nos ocupan, más que un diálogo se trate de dos monólogos encadenados.

Lo que es cierto es que una vez más encontramos en nuestro manuscrito textos moralizantes, pequeños poemas didácticos, a modo de clases de religión, con las que se pretende adoctrinar en unos conceptos, en este caso la encarnación del hijo de Dios y su sacrificio en la tierra para salvar del pecado a la humanidad, que eran cuestionados por los movimientos protestantes.

#### ***5.4 Una experiencia ascética***

Nos vamos a detener ahora en el poema 72, el único que de manera modesta se acerca a la experiencia ascética. Un texto exclusivo de nuestro manuscrito al que le falta el verso 10 y en el que se aprecia estilísticamente una clara influencia de la poesía de Garcilaso, como podemos ver en estos versos que perfectamente podían haber sido extraídos de uno de sus poemas :

Del monte la aspereza  
se me antojaba ya florido prado,  
el cansancio y flaqueza  
de el cuerpo fatigado  
estaba en fortaleza ya trocado. (RAE RM 6212, Poema 72 vv.106-110)

También hay reminiscencias de San Juan de la Cruz:

Pasó la noche oscura  
de la grave aflicción que me aquejaba,  
y entre aquella espesura  
vide que relumbraba  
un divino farol que me alumbraba. (RAE RM 6212, Poema 72 vv.96-100)

Incluso de Fray Luis de León, si nos fijamos en el ritmo general del poema, en el empleo de imágenes como “fuente cristalina” en un sentido ascético de presencia de Dios y en la utilización de la lira, immortalizada por el conguense, una estrofa poética de cinco versos de rima consonántica con versos heptasílabos y endecasílabos que imprime a los versos una carencia muy característica. No hay que olvidar que poesías de Fray Luis y *contrafacta* de sus versos son muy abundantes en los cancioneros de finales del XVI y comienzos del XVII.

El autor de nuestro poema 72 recrea una experiencia calcada de las tentaciones de San Antonio y muy cercana, en la forma, al cuadro pintado por El Bosco sobre este asunto, donde aparecen el desierto, la cueva, el demonio y la legión salvadora que, en este caso, no es de ángeles sino que se trata de los caballos de Apolo que espantan a “*las fieras que me estaban maltratando*”. Al final del poema, el eremita, un pecador arrepentido que decide irse al retiro y sufre allí las tribulaciones propias de su mala conciencia por hechos pasados y mundanos, se encuentra con la figura de un venerable viejo con un cayado, sin duda san Antonio Abad, al que la iconografía religiosa siempre representa con un báculo. Una prueba más de que el espíritu franciscano inunda nuestro RAE RM 6212.

Durante siglos estas corrientes ascética y mística han sido calificadas por la crítica, sobre todo esta última, dentro y fuera de España como la aportación más destacada de la literatura española a la espiritualidad en los siglos XVI y XVII. La diferencia entre ascética y mística estaría representada de manera metafórica por una escalera. En la parte más baja estaría el asceta y en la superior el místico. Cuando se han subido los tres peldaños que S. Ignacio de Loyola llamaba grados de humildad, se cruza el puente por donde fácilmente se penetra en la mística, que ya no se limita a una gimnástica de la voluntad, sino que agrega a la teología popular, creada por el ascetismo, una teología de orden superior, la cual, arrancando de la psicología, se transfigura por ministerio de la intuición en plena ontología. Aquí desaparece ya todo interés personal, y el ser humano ama por amar. Los místicos, tras haber dejado atrás el sufrimiento de la Noche Oscura (Parker 1986), para pasar a la plenitud de la significación radiante de la unión con Dios, viven en un permanente estado de conciencia de su eterna presencia, lo que supone un estado de paz interior. Esa unión de la criatura y el Creador en un plano de existencia que trasciende la sexualidad constituye el ideal, alcanzado, del amor perfecto. Esa sería la descripción “filosófica” de estas dos posturas éticas que tanto han influido en la literatura europea contemporánea. Y aunque la mística siempre ha despertado una mayor atención de los estudiosos, por su carácter subliminal y trascendente, la ascética reviste una gran importancia en la literatura, sobre todo en estos cancioneros religiosos, como es el RAE RM 6212.

Gran parte del pensamiento filosófico y teológico del siglo XVII se halla diluido en los sermones y libros de escritores que podríamos definir como ascetas, que escribían sus obras en forma y gusto populares, destinados a lectores de todas las categorías mentales. Esta literatura ascética reconoce por fuentes teológicas las Sagradas Escrituras, los Santos Padres y la escolástica cristiana medieval y por orígenes filosóficos la tradición clásica helénica, dando preferencia al elemento aristotélico.

Si durante la Edad Media escasean en España los tratados religiosos y abundan los morales, mezclando con la idea cristiana dos elementos paganos que

extraían de los moralistas antiguos, principalmente de Séneca, y otros de origen claramente oriental, en cambio en los siglos XVI y XVII se cuentan por millares los libros de devoción y surgen autores de cierta importancia como Juan de Ávila (1500-69), Fray Luis de Granada (1504-89), orador no superado ni igualado siquiera en la iglesia de España o fray Luis de León, entre otros. Y se produce un hecho a destacar, a medida que se difuminaba la mística en los siglos XVII y XVIII hasta adoptar en el XIX nuevas formas en los espíritus elevados, el movimiento ascético seguía presente y activo hasta el siglo pasado, sostenido por la mentalidad menos culta, y centrada sobre todo en torno a los centros religiosos de creación y pensamiento.

A la hora de explicar esta corriente ascética omnipresente en el Barroco, algunos estudiosos como Roger de la Flor (2002) han querido ver algo más que una “fiebre” de religiosidad impulsada por la Iglesia a partir de Trento. Cuando analiza la época barroca, pone en cuestión el concepto clásico de Maravall de una visión “progresista” de la humanidad entre las fuerzas de la conservación y el privilegio contra las del progreso y la revolución.

Es el espectacular y problemático desajuste de una sociedad en cuyo interior se han desarrollado fuerzas que la impulsan a cambiar y pugnan con otras más poderosas cuyo objetivo es la conservación. (Maravall 1996, pág.69)

Fernando R. de la Flor habla de una tercera fuerza o dirección ideológica: “el escepticismo y nihilismo; movimiento que se sitúa entre las dos formaciones antagónicas del pensamiento tradicional de corte aristotélico y la nueva ciencia moderna”. Fuerza ésta procedente del averroísmo que no empieza en el Barroco sino que tiene sus antecedentes y génesis en la antigüedad pagana. Estaríamos hablando de la “filosofía del desengaño”, de “la caducidad de la vida”, y en definitiva de la determinación vital por la presencia de la muerte, donde tiene cabida y explicación el lema del Eclesiastés tantas veces repetido: “Vanidad de vanidades, todo vanidad”. Este pensamiento religioso alrededor de la muerte y la fugacidad de la vida ya está presente en la Biblia, como hemos visto, y en los pensadores y poetas de la antigüedad ligados a la

filosofía estoica, escuela donde se enseñaba a sufrir con serenidad las adversidades y a despreciar los bienes perecederos de esta vida, cifrada en su máxima: “filosofar es aprender a morir”, escuela por otra parte cercana a la moral cristiana, unión que tratará de hacerse patente en el siglo XVII en numerosos autores, entre ellos Quevedo.

Este filosofar sobre la muerte o *meditatio mortis*, se hallaba también en la patrística pasando luego a invadir el imaginario sobre el mundo y la vida de la Edad Media con el cultivo de tópicos como el *memento mori*, el *contemptus mundi*, el *ubi sunt?*, el *vado mori*, etc., y culminando en las Danzas de la Muerte, de las que ya hemos hablado, con su igualación y crítica de los estamentos sociales. Continúa esta corriente en el siglo XVI con la renovación espiritual de la ascética y mística donde el libro de Francisco Sánchez, *Quod nihil scitur* (Que nada se sabe), influirá poderosamente en esta corriente, libro por otra parte al que se refiere Quevedo en *El mundo por de dentro* (Roger de la Flor 2002, pág99).

En el siglo XVII este pensamiento fúnebre sobre la muerte adquiere carta de naturaleza gracias al Concilio de Trento y se reflejará en todos los ámbitos del saber y la cultura del período, sobre todo en la iconografía de la *vanitas*.

A pesar de la popularidad que adquirieron estos poemas y tratados basados en el desprecio del mundo y la alabanza del retiro y el recogimiento, claramente motivados e interesados en muchos casos, y a pesar del elevado número de lectores e incluso practicantes de la vida ascética, o tal vez por eso, no hay que olvidar un aspecto sociológico importante en esta actitud, que nos dice mucho de cómo eran los españoles del XVII, es lo que Roger de la Flor denomina “ebriedad de Dios”.

Si la literatura de género ensalza este tipo de actitudes obviando lo que de negativo pueda tener este aislamiento, es importante subrayar algunos aspectos no tan positivos que tienen este tipo de experiencias, tan extendidas por toda la península en una época concreta, y que nos llevarían a calificar al místico y al asceta como un ejemplo de ciudadano fanático e insociable.

Místico es el cuerpo sobre el que ha hecho presa la institución fanática del poder, sin tener una dimensión exacta, autoconsciente, de lo que con ello en verdad pretende, fuera de explotarlo bajo la forma de un modelo, de un cuerpo ofrecido como *ejemplar*. (R. de la Flor 2002, pág29)

Un místico sería, según esta interpretación, alguien capaz de someterse a las imposiciones superiores, hasta el punto de no formar parte ya de este mundo, de este tiempo, al que realmente pertenece. El asceta estaría en esa línea de comportamiento aunque carecería de experiencias sobrenaturales. En la actitud de ambos, habría pues cierta dosis de cobardía y soberbia, según estas teorías. Se trataría pues, de un cuerpo roto por las instituciones opresoras y al que la Iglesia del momento puso como ejemplo de individuo sometido. Buena prueba de ello, según los defensores de esta interpretación, es la innumerable muestra de obras de arte de este tipo, literarias y no literarias, que se compusieron en la época y las referencias a hombres y mujeres que llevados por esta “moda mística” lo dejaron todo para retirarse a zonas apartadas y recrearse en estas experiencias. Es una manera de entender la mística y su antesala, la ascética. Sin embargo, la manera más común de abordar este tipo de experiencias no es la que incide en aspectos psicológicos y sociológicos sino la que acomete la mística desde un punto de vista literario y religioso. Sean o no verdad las pretensiones y experiencias de los místicos, lo cierto es que ellos las creían ciertas y eran sinceros en su creencia y el público para el que escribían también lo creía así.

Los místicos españoles afirmaban experimentar la unión real y espiritual con Dios, en definitiva un acto de amor, “la culminación suprema del amor que el alma siente por Dios” (Parker 1986, pág23).

Por eso cuando los ascetas o los místicos escriben sobre ese “abrazo divino” lo hacen utilizando un lenguaje propio de la tradición amorosa, y por eso sus actitudes van unidas al aislamiento del individuo que se aleja de todo aquello que nada tiene que ver con su amor, algo similar a lo que sucedía en los representantes del amor cortés. La conexión entre estas dos formas de sublimar el amor estaría fundamentado en algo tan humano como el sufrimiento, común a ambas posturas. Un sufrimiento que es aceptado por los practicantes del amor ideal y que es buscado por los místicos y ascetas en el

desprecio de lo mundano, en el retiro, con el fin de obtener un perfecto control de sí mismos, y en definitiva en la complacencia en el dolor por la no obtención de lo deseado.

La *noche oscura* que menciona nuestro poeta, en un claro *contrafacta* de la obra poética de San Juan de la Cruz, hace referencia a ese sufrimiento que permite despejar la mente de toda influencia sensorial, influencia por la que nunca se llega a alcanzar la unión con Dios porque los sentidos no pueden amar espiritualmente, por eso hay que someterlos. Una vez despojado de la pasión sensorial el alma puede alcanzar a Dios, puede recibir un conocimiento espiritual pleno. De esta manera se explica el retiro físico de los ascetas y de los místicos.

Si aplicamos el Análisis Estructural al poema 72, enseguida vemos que la personalidad del protagonista es la de un *Adulto* que reflexiona sobre su actitud pasada y presente, convirtiéndose incluso en un *Padre Crítico* hacia su propia actitud, para pasar después a una actitud de *Niño Natural o Libre* ante las tentaciones y *Niño Adaptado* en su actitud con el "santo". En las transacciones mantiene un comportamiento hacia el medio de YO ESTOY BIEN-TÚ ESTÁS BIEN, al comienzo del poema, hasta que comienzan las tribulaciones, ese comportamiento se transforma en YO ESTOY MAL-TÚ ESTÁS MAL, para cambiar a un YO ESTOY MAL-TÚ ESTÁS BIEN, en su relación con el santo. En definitiva, una clara actitud cambiante hacia el arrepentimiento y la humildad, propia de este tipo de poemas ejemplarizantes.

### 5.5 Anamorfosis, juegos de perspectiva

Detengámonos ahora en un ramillete de obras de temática religiosa que se caracterizan por formar parte, como versión literaria, de un tipo de composiciones muy difundidas en el siglo XVII que, en el mundo del arte pictórico, se conocen como anamorfosis:



En las cuales, por un juego de deformaciones, de distorsiones practicadas sobre el objeto, se pretende conseguir que a primera vista éste desaparezca o, mejor dicho, se aproxime en su apariencia o se asemeje a cosa muy distinta, para restablecerse en la forma sensible de su propia realidad, ante el ojo del espectador, cuando éste lo contempla desde un determinado punto de vista. (Maravall 1996, pág.450)

No hemos encontrado mejor definición, que ésta de Maravall, para estos juegos de perspectiva que se dan en todas las facetas del arte barroco y que en nuestro manuscrito se manifiestan con distintos formatos. Uno de ellos es a través de jeroglíficos o enigmas. Lope los definía como una alegoría que se entiende difícilmente. Veamos un ejemplo:

Un muerto fue en la tierra sepultado  
y estando todo casi consumido  
del tiempo vino a ser resucitado.  
Después, sin culpa suya, fue traído  
a ser entre dos peñas quebrantado,  
pasó en forma de cielo combatido,  
fue después en cordero y león junto,  
¿qués que si cosa?, a todos los pregunto. (Poema 64, RAE RM 6212)

Una vez leído el poema, la referencia a Jesús parece clara, sin embargo, el autor añade bajo los versos anteriores, en una acotación hecha al margen, como esas soluciones a las adivinanzas y jeroglíficos que aparecen en los libros de pasatiempos, la siguiente frase:

*Es el secreto el grano de trigo.*

No es lo que el espectador o lector pensaban, es evidente que se se está jugando con su percepción de la realidad.

En otras ocasiones se usan dos poemas para conseguir el efecto, uno para la pregunta:

¿Qual es la cosa criada  
de tierra, por no mentir,  
que con agua fue avivada  
y con fuego fue acabada  
y con aire es su vivir?  
Pies ni cabeza no había,  
ni ningún otro embarazo,  
sola una boca tenía  
y sin piernas poseía  
la fuerza sola en un brazo.

Y otro para la respuesta:

Quien substenta nuestro ser  
sin falta y sin resistencia,  
según puedo conocer,  
es quien es la potencia  
de nuestro convalescer.  
Es la más menospreciada  
y tenuta en más valor,  
es nuestra fuerza y vigor,  
es la que tenuta en nada  
y es el más suave olor. (Anónimo, *Cancionero sevillano de Lisboa*, Labrador 2003)

Estamos pues ante un juego individual o colectivo, que podía ser oral o escrito, pero que lleva implícita una complicidad con el lector y una buena dosis didáctica. Juegos casi infantiles, muy apropiados para llegar a todo el abanico social e intelectual, y a todas las edades, con los mensajes católicos que se quieren difundir, en este caso la encarnación de Jesucristo, cuestión muy debatida por las escisiones protestantes.

El recopilador del RAE RM 6212, amigo de la anamorfosis, de la que gustaba la práctica totalidad de la sociedad de la época, denomina en el título de algunos poemas como *enigma* a un tipo de obra que en otras composiciones figura como jeroglífico. Etimológicamente la palabra jeroglífico significa “grabado sagrado” pero esa acepción no es la que se daba en el XVII. Entonces un jeroglífico

expresaba ideas y conceptos tanto por medio de imágenes, figuras alegóricas, objetos, signos, palabras como sílabas, por lo que era una especie de cajón de sastre y lo mismo podría integrar a lo que se entiende tradicionalmente como enigmas, que a las empresas, “el rebus o calambour (jeroglífico de palabra) hasta el emblema, entre otros muchos artificios” (De Cózar 1991). Tendrían cabida asimismo los juegos poéticos, los disparates rimados, las estrofas con eco y lipogramas, los versos de cabo roto, en definitiva una amplia gama de juegos de perspectiva lingüística de los que tenemos una buena representación en el RAE RM 6212.

El poema 65 es diferente al anterior 64, y aunque su autor o recopilador lo llama enigma, su intención y morfología son distintos. Consta sólo de cuatro versos y podría considerarse como la leyenda de un emblema representado, el guión de una *performance* de las muchas que se representan en las calles o en los teatros de pequeño formato de las ciudades, en la actualidad.

Antes, como ahora, se pretendía llamar la atención, sorprender al espectador y enviarle un mensaje que, al ser visto, y no sólo escuchado, contiene mayor fuerza expresiva, y por consiguiente es más eficaz. Son representaciones que están íntimamente ligadas a lo conceptual. Pertenecerían al tercer grado de jeroglíficos según la división hecha por Ludwig Pfandl (1933): “un dibujo o una representación simbólica con una inscripción”, que en el caso de nuestro poema lleva un título:

**Otro enigma al Santísimo Sacramento puesto un niño Jesús con un capotito arrebozado y en el campo dél todo lleno de formas y este verso escrito**

Quita el rebozo, galán.  
Quita, que ya os conocemos,  
pues que de la fe sabemos  
que sois Dios y no sois pan. (Poema 65 RAE RM 6212)

En éste poema no hay equívocos, no hay glosa, no hay acumulación de datos, no hay solución escrita al final... Es diferente al anterior, pero al mismo tiempo

son muy parecidos. La solución a lo que se oculta bajo el capotillo, ahora no depende de un verso final, sino de una acción, la de levantar el rebozo y ver la imagen del niño. El efecto sorprendente, casi mágico, de saber qué esconden unos pedazos de pan es aún mayor que el que producen los versos del poema 64. La relación de ideas, la simplicidad con la que se explica la complejidad del mensaje de la Eucaristía, de la encarnación del Hijo de Dios, otorga a este poema un valor especial y nos deja clara la relación entre las distintas artes, en este caso entre la literatura, la pintura, la escultura y el teatro. Sin duda, su valor didáctico es mayor y abarca un abanico más amplio que estos versos, extraídos de los cientos de poemas que se escribieron para defender este misterio:

Después, un bien sin segundo  
nos dejó este Niño amado,  
su cuerpo tan sustanciado  
en sacramento.

No cabe en entendimiento  
el modo, cómo o manera,  
mas la fe pura y entera  
ha de creello.

Y el alma a de gustar della,  
para que jamás no muera. (Anónimo, *Cancionero de Poesías varias*, Labrador 2008, pág. 171)

O que estos otros aun más enrevesados, muy del gusto de la época pero difíciles de entender por la mayoría:

En pan Dios al hombre es dado  
por que el hombre a Dios se diese,  
y hombre en Dios se convirtiese,

por gustar tan buen bocado. (Anónimo, *Cancionero sevillano de Lisboa*, Labrador 2003)

Cada vez queda más demostrado, a medida que profundizamos en los textos del manuscrito RAE RM 6212, que en el XVII se forjan los principios que

marcarán años después los resortes con los que se organizan los espectáculos de masas.

Estas formas en las que se mezcla el espectáculo con la literatura o incluso la pintura o la escultura, fueron muy frecuentes en el siglo XVII en festividades religiosas, tanto en calles y plazas, como en locales cerrados.

Si desviamos ahora nuestra atención al poema 92, vemos que el recopilador sí lo encabeza como jeroglífico. Se trata de una adivinanza de simple composición en la que el autor, al contrario que en el poema 64, no aporta la solución al final del texto, sino que nos dice lo que no es:

El que lo sabe lo diga  
y mire bien el discreto,  
lo que dice no se arroje  
que no soy el Sacramento.

Con anterioridad ha desplegado toda una serie de argumentos (*"Mi cuerpo doy en comida/ en este pan encubierto"*, *"y para que tengáis vida/ a mi cuerpo muerte dieron"*, *"yo voy bajo de palio/ a visitar los enfermos"*) que hacen creer al lector que se trata de la hostia consagrada. El enigma queda por resolver. El público debe repasar el texto, reflexionar y completarlo, comentarlo incluso, y aunque se dice lo que luego no es, en lo que podría entenderse como un juego contradictorio, se consigue el efecto contrario. Didácticamente es impecable.

Además de estos enigmas, jeroglíficos o adivinanzas, y en relación con el artificio empleado en el poema que acabamos de ver, en el RAE RM 6212 hay un nutrido ramillete de glosas o coplas que desarrollan un pie en el que se encierra una paradoja, un engaño literario que juega con dogmas irrefutables para despertar la atención del lector, es lo que se conoce como *herejía*:

*Dios es grande pecador*

Pecador, no te fatigues  
pues Dios te viene buscando,  
porque dél no te desvíes

está en una cruz pagando  
lo que tu en el mundo ríes.

Bela y confiesa tu error  
con penitencia y dolor  
del tiempo mal empleado,  
que si es grande tu pecado  
*Dios es grande, pecador.* (Poema 37, RAE RM 6212)

La paradoja cristiana, como bien ha estudiado Wardropper (1958) a través de los *contrafacta* no tiene un componente intelectual elevado, no recoge las grandes aportaciones de los teólogos sino que a veces, las menos, son simples juegos de palabras que intentan defender dogmas de trazo grueso o simplemente divertir, relajar el ambiente del espectador oidor, para volver al ataque ejemplarizante en el poema posterior:

Calmo lesiones tomaba  
de cantar de un gran maestro,  
en grande opinión estaba  
y para sacarle diestro  
estos puntos le enseñaba.

A ur, re, mi fa, sol, la  
baja el la, Calmo ha subido,  
corrido el maestro está  
de que un error tan sabido  
le nació a Calmo del la. (Poema 118, RAE RM 6212)

Podemos comprobar cómo detrás de estos versos del poema 118 no hay nada y en otros del mismo estilo simplemente hay “un mero juego juguetón, una manipulación reiterada *ad nauseam* de símbolos verbales y teológicos al alcance de todos” (Wardropper 1958):

No hay cruz sin gloria ninguna  
ni con cruz eterno llanto,

santidad y cruz es una,  
no hay cruz que no tenga santo  
ni santo sin cruz ninguna. (Poema 66 RAE RM 6212)

Ahora bien, por muy inconsistente que nos parezca la rima siempre esconde algún mensaje. Ya hemos dicho que todo lo relacionado con la humanización del Hijo de Dios, o viceversa, con el carácter de Jesús como deidad, dogma cuestionado por los protestantes, era introducido hasta la saciedad en poemas de todo tipo, para que nadie se apartase del camino trazado por la Iglesia católica, aunque para ello hubiera que emplear burdos aparatos de artificio que en su juego encerraban alguna contradicción, con el único sentido de llamar la atención. Para ese fin, la paradoja era una herramienta muy útil.

Lo que es indudable es que la paradoja no está lejos de la esencia católica. El cristianismo es en sí mismo una religión fundada en una paradoja: el Dios que es hombre, y que se complementa con otras paradojas más como que la Virgen es madre y la Trinidad es una.

En un siglo como el XVII en el que hay un reiterado elogio de la dificultad, en el que la literatura es sobre todo conceptual, es normal que abunden las contradicciones elaboradas, que no dejan de ser puros conceptos, como la popular EVA, mujer que incitó a pecar al hombre y causó la “perdición” de la humanidad, frente a AVE, calificativo con las mismas letras dispuestas en otro orden, que acompaña a María, la mujer que encarna la salvación:

*Del pecho del ave  
más excelente,  
salió el manjar blanco  
que veis presente.*

El ave es aquella  
que dio tan gran vuelo,  
que al autor del cielo  
lo parió doncella.  
Y el pecho della,  
puro excelente,

*salió el manjar blanco*

*que veis presente.* (Anónimo, *Cancionero sevillano de Lisboa*, Labrador 2003. Pág. 229)

En un mismo poema se concentran pues las explicaciones de tres misterios en los que se fundamenta la Iglesia católica: la encarnación del hijo de Dios, la virginidad de María y la transformación de Jesús en Sacramento, “manjar blanco”. Todo ello envolviendo la explicación de María como AVE e insinuando la presencia del Espíritu Santo y lo que éste encierra, el misterio de la Trinidad. Juego conceptista, simple elaboración poética pero destinada a un fin, unas veces en un mero artificio poético, otras no exenta de paradojas.

Estas contradicciones como la vista en el poema 37, y otras con algo más de dificultad, suelen servir muy bien al espíritu pedagógico de la época, usadas de manera clara e intencionada por los poderes fácticos. Para algunos sectores sociales, cuanto más difícil es la enseñanza y más oscura la estrategia, más eficaz es el resultado, se afianza con más fuerza entre quien recoge el mensaje.

“De ver las cosas muy claras se engendra cierto fastidio, con que se viene a perder la atención y así se leerá un estudiante cuatro hojas de un libro, que por ser claro y de cosas ordinarias no atiende a lo que lee. Mas si es dificultoso y extraordinario su estilo, esto propio lo incita a que trabaje por entendello, que naturalmente somos inclinados a entender y saber y un contrario con otro se esfuerza, así con la dificultad crece el apetito de saber” (Carballo, en Maravall 1996, pág. 448)

Es decir, que cierta dificultad en la difusión de un mensaje es bien aceptado por un sector de los consumidores masivos de cultura, de ahí que en el XVII, aun en cancioneros como el que nos ocupa, estén presentes este tipo de juegos conceptuales. La dificultad ayuda a fijar la atención y conseguir que el mensaje permanezca durante más tiempo retenido por el receptor, por eso los divulgadores de los dogmas religiosos usan frecuentemente este recurso, unido a la simple exposición mediante *performances* o imágenes parecidas, el caso es llegar al abanico más amplio posible de la sociedad.



Una doctrina que capte y quede impresa, una obra de arte que introduzca en su mundo al público y le mueva, un poder político que espante y se imponga, todo ello y tantas otras manifestaciones más de la vida social del XVII requieren oscuridad, la cual refuerza la suspensión y se traduce en dificultad. (Maravall 1996, pág. 449)

La mayoría de la literatura debe leerse con una doble mirada: la aparente y la que se esconde detrás de los símbolos. Leer es descubrir lo que está oculto “pero enigmáticamente revelado en el signo” (R. de la Flor 2002). Ahí encontraremos el mensaje que quiere trasladar el poeta y que obedece a objetivos religiosos, políticos, educativos o simplemente de evasión. Las formas de lo anagramático son muchas y son el “pasto ideal del alma”, como decía Gracián. Todo ello forma parte de un conjunto de manifestaciones artísticas en las que están presentes la pintura, la escultura, las ceremonias religiosas, las fiestas públicas o los catafalcos.

En este ramillete se incluye también la poesía experimental que toma elementos de los avances de la ciencia o de la intuición, de lo que serán sus premisas básicas en cuanto a supresión de antiguas suposiciones, como asegura Fernando R. de la Flor:

La inestabilidad, la dificultad y el enigma que envuelve todo demandan unas fórmulas creativas que acompañen la nueva percepción de que el lugar de la cultura es el lugar también de lo arduo, de lo oscuro, de lo difícil y aun de lo prodigioso. (R. de la Flor 2002, pág.352)

En otras ocasiones, el poeta se conforma con envolver su mensaje con un juego de ingenio: un pie, un verso sencillo, que sirve para construir un poema. Esta técnica estaba ya presente en las primeras manifestaciones de la lírica popular no sólo castellana (jarcha, villancico) sino universal. A veces el pie no es de un solo verso sino de cuatro:

*No hizo pecado Adán.*

*Cristo no resucitó.*

*San Pedro no lo negó.*

*Ni lo bautizó San Juan.*

Cuatro pies, presentados a modo de estrofa, que se ofrecen al desarrollo en el poema 34 del RAE RM 6212 para dejar claros al público o lector cuatro sucesos de la vida de Cristo. Para ello no duda el autor en forzar en demasía el sentido de los versos, lo que indica la mediana pericia literaria de su autor. Lo importante es calzar el pie, en esta ocasión plagado de paradojas.

Como de su bondad pía  
por su muerte bien se vio  
no faltar la profecía,  
pues ni al cuarto y quinto día  
Cristo no resucitó. (Poema 34, RAE RM 6212)

Como el anterior, otros 13 textos de escaso valor literario forman parte de estos juegos literarios, de estos poemas de temática religiosa que tan aceptados fueron por los hombres y mujeres del XVII. Los pies se repiten continuamente, de ahí que existan glosas diferentes para un mismo pie. El poema 35 de nuestro cancionero, que en el manuscrito figura sin pie inicial y que se repite, ya con él, en el poema 46, desarrolla el mismo lema que el último de los propuestos en el poema 35: “Ni le bautizó San Juan”.

Es interesante ver de qué manera resuelve cada uno de los autores una misma manda. Este ejemplo nos puede servir para corroborar de manera directa cómo este volumen de poesías varias recoge textos con una enorme diferencia de estilo y de calidad literaria.

En el poema 35 su autor afronta de esta manera el pie: “Ni lo bautizó san Juan”:

Si Cristo se bautizó  
por Joan sin haber errado,  
dirás pues Dios no á pecado  
del yerro en que Adán cayó  
pretendió aberse labado.  
Pero agraviase su nombre,  
que si a Cristo dado le han

el bautismo y su renombre,  
ni por eso se hizo hombre  
*ni le bautizó San Joan.*

Estamos ante un poema culto, que entraña cierta dificultad para ser comprendido, en el que su autor juega hábilmente con uno de los temas usados en las polémicas y debates religiosos: el yerro del bautismo de Cristo: ¿Por qué alguien que es Dios tiene que bautizarse? El autor se sirve del pie para cerrar una serie de contradicciones, de frases condicionales, con las que insiste en que fue el propio Dios el que quiso que su hijo fuera bautizado por cuestiones más complejas que el mero yerro de Adán, y que tienen que ver con su desdoblamiento como hombre y, como tal, su comportamiento tiene que ser humano y ejemplar.

Sin embargo cuán diferente es el poema repetido en el 46:

Ban caminando al Jordán  
Joan y Cristo mano a mano  
y las palabras que an  
son remedio soberano  
para los hijos de Adán.  
Joan a Cristo preguntó:  
“¿É de echar el agua yo”?  
Dijo sí y echola listo  
que hasta mandallo Cristo  
san Joan no le bautizó.

Nada que ver la calidad de uno y otro poemas. El autor de este último va a lo fácil, reproduce un diálogo entre Cristo y Juan y cuela el pie forzado, de la manera más simple, propia de la pericia de cualquier adolescente medianamente leído. Está claro, a nuestro recopilador le importa menos la calidad de los textos que el tema que desarrollan, e incluso que la aceptación social que tengan o puedan tener, lo importante es el mensaje, el fin

propagandístico. “¡Qué bien están los jeroglíficos en las fiestas de los santos!” exclamó Lope de Vega en una justa poética hecha en Madrid a San Isidro.

Prosigamos con los ejemplos de poesía de artificio presente en el RAE RM 6212. Otro de los grupos importantes lo forman los que se basan en la repetición, no ya de versos en forma de pie, sino de letras y sílabas, y la de aquellos que no las reiteran sino que las eliminan. Dentro de este grupo, De Cózar incluye los tautogramas, lipogramas, los serpentinos, los ecos, jitanjáforas, paranomasias y el artificio que algunos llaman “versos de cabo roto” donde podemos incluir el poema 17 de nuestro cancionero:

Biba nuestro rei mila-  
que vive tanrectamen-  
y hace tantas diligen-  
por descubrir la berdá-  
pues saca de Prado pa-  
y franquesas de Franque-

Este poema no es religioso, está dedicado como vemos a un asunto ya tratado como es el de la corrupción de los validos y sus secuaces. El poeta elimina adrede la última sílaba que el compilador sustituye por un guión, para buscar la complicidad del receptor. Es él quien debe terminar el poema con su ingenio, lo que le obliga a aprenderse bien y repetir, aunque sea mentalmente, el contenido del poema. De nuevo una impecable argucia didáctica.

Similar es el poema 86, un juego muy del gusto de la época. Un soneto en el que se sustituye la última sílaba de la palabra final del verso por una “x”, una incógnita que cada uno rellena como quiere, en ese juego participativo del público que se presta a la interpretación erótica o escatológica, según el caso.

Cuando ella hizo primera, hice yo flux  
y entonces trabajaba con mi box,  
más quítese ya allá, señora, ox,  
que huele ya mui mal su almoradux.

Yo me acuerdo cuando ella decía ax  
mas ya se traga entero el mayor pex  
y no hay quien de harta leña a su hornix.

Entreveladas alusiones a los órganos genitales de la dama y a su afición por los placeres sexuales y a la falta de higiene, que a buen seguro levantaban la risa fácil del espectador, en una fiesta privada o en un acto público, sobre un escenario. Existen varios ejemplos en este siglo del empleo de esta terminación en -x, usada en poemas eróticos y festivos por autores como Góngora, o en poemas anónimos, como este recogido en el *Cancionero sevillano de Lisboa*:

*Dungandux, dungandux,  
mozuelas con el dungandux.*

Mozas si os queréis olgar  
con un dungandux que yo tengo,  
él es gordo y él es luengo,  
y en esto no hay que dudar;  
y si lo queréis provar  
veislo aquí, sacaldo a luz:  
*dungandux, dungandux,  
mozuelas con el dungandux.* (Labrador 2003, pág.53)

A otro nivel, dentro de los artificios, en esta ocasión de repetición, están el poema 30:

De dolor en dolor, de llanto en llanto,  
de un mal en otro mal va mi partido,  
de un muy perdido, boi en más perdido  
de un espanto de amor, en otro espanto.

Y el poema 66, a los que aludimos ya en su momento:

No ai cruz sin gloria ninguna

ni con cruz eterno llanto,  
santidad y cruz es una,  
no ai cruz que no tenga santo  
ni santo sin cruz ninguna.

Aquí hay calidad literaria, juego conceptista, pero en manos de un gran creador. También mencionamos con anterioridad otro de los juegos de perspectiva preferidos en el Barroco, los llamados poemas en eco, presentes en el cancionero con los números 31, 32 y 89:

Es para todos la Fortuna una  
sin que aproveche en su balanza lanza  
ni de los reyes la manada nada. (Poema 31 RAE RM 6212)

Estas composiciones, no exentas de complejidad y artificio poético, fueron muy practicadas por la mayoría de los poetas del siglo de Oro, y según la pericia del autor así era la calidad de los versos. Por lo general eran uno de los entretenimientos preferidos en las justas poéticas y su presencia en los cancioneros de la época es constante. Uno de los más afamados creadores de poesía en eco fue Quevedo, como podemos ver en este soneto:

Es el amor, según abrasa, brasa;  
en nieve a veces, puro hielo, hielo;  
es a quien pedir yo consuelo, suelo;  
y saco poco de su escasa, casa.

Es un ardor que a quien traspasa, pasa;  
y como yo a veces pasélo, sélo;  
es un pleito do no hay apelo, pelo;  
es del demonio que la amasa, masa.

Tirano a quien el cielo inspira, ira;  
un ardor que si no se amata, mata;  
gozo, primero que cumplido, ido.

Flechero que al que se retira, tira;  
cadena fuerte que aun de plata, ata;  
y mal que ha muchos a tejido, nido. (Quevedo 1981, pág. 321)

En los poetas vanguardistas de comienzos del siglo XX, y en muchos de los poetas urbanos de finales del siglo pasado, este tipo de composiciones tuvieron una gran aceptación.

Por último vamos a referirnos a los acrósticos, a los que De Cózar otorga un valor especial, sobre todo aquellos que ocultan la autoría de una obra:

Sería preciso una investigación a fondo del acróstico y de su sentido a lo largo de los diversos períodos para determinar de qué manera puede ser considerado un simple juego literario, un artificio didáctico (en relación con los alfabéticos) y nemotécnico, o una fórmula de autoría en clave. (De Cózar 1993, pág. 318)

El acróstico más frecuente es el que se centra en las letras, pero los hay también de sílabas. Dentro de este grupo podríamos incluir nuestro poema 33 que, gracias a una filigrana de su autor, nos permite leer el verso completo o sólo hasta la pausa, que cae en la tercera sílaba, y de las dos maneras aporta significado:

Truéquense, ya fenescan tristemente  
los trajes, los arreos y hermosura,  
en lutos, en ceniza y desventura,  
en llanto y en dolor grave y doliente.  
Pues pudo el segador fiero, inclemente,  
ser quebranto de la humana compostura,  
dar tales en la real figura  
ultrajes con la española gente.  
Caió Filipo, caiga en todo el suelo  
segundo mar de lágrimas corriente,  
anegue el pozo de ansia un mar profundo,  
del mundo pues llevó para sí el cielo.

Algunos estudiosos incluyen estos textos dentro del grupo de artificios que se conocen como poemas combinatorios correlativos, frecuentes en la Edad Media y que, en algunos casos deben leerse por columnas, como es el caso anterior, con la salvedad de que la columna de la derecha no tiene sentido sin la izquierda, mientras que ésta lo tiene por sí misma.

La preeminencia de la percepción visual que caracteriza al arte de los siglos XX y XXI, esa ruptura con los lenguajes tradicionales, ya está en el Barroco, como podemos comprobar gracias al manuscrito RAE RM 6212. Ese empeño en tomar la palabra como signo, como sonido o forma visual con valor en sí misma, más allá de su significado, tan propio de nuestra época, estaba presente en nuestros cancioneros y por ende, en todo el abanico de manifestaciones literarias del XVII. Esa es la conclusión que podemos extraer del análisis de este ramillete de poemas basados en las distintas modalidades de anamorfosis.



## 6. Poemas Amorosos

Entre los poemas de temática amorosa presentes en los cancioneros del siglo XVII, donde encaja el RAE RM 6212, y los poemas que aparecían en los cancioneros del siglo XVI, o del XV, hay matices diferenciadores. No quiere eso decir que no tengan elementos en común. El sistema platónico invade las teorías amorosas desde la edad clásica a nuestros días. En él, el amor es lo que da cohesión al mundo, y este principio es universalmente admitido. En el sistema cristiano el amor a Dios y a los hombres, junto al amor de Dios a la humanidad, es el sillar donde se apoya el edificio de la Iglesia. La esencia amorosa de la cultura occidental tiene pues una base consistente y uniforme. A partir de ahí la transformación de los amantes y de su manera de amar, así como la plasmación de este sentimiento en la literatura, ha variado poco en lo esencial, desde el punto de vista filosófico, pero sí ha sufrido variaciones en la manera de expresarlo, en las reglas y cánones que deben cumplir los artistas de la pluma, la paleta o el cincel.

Hasta finales del siglo XVII en toda la literatura europea, y desde la Edad Media, se usan tres términos para denotar los distintos conceptos de amor en la literatura: amor cortés, neoplatonismo y mística (Parker 1986). Y es en la poesía española, y en una de sus más genuinas manifestaciones: los cancioneros, donde confluyen de manera clara y durante siglos estas tres concepciones distintas del amor, muchas veces en un mismo poema y en un mismo poeta.

Con los ingredientes propios de estas tres corrientes antes citadas, se elabora durante el XVI una poesía característica que toma la descripción de la belleza y virtudes de la dama y su desdén hacia el amado, como temas preferidos por poetas-galanes que no hacen más que lamentarse en sus versos, bien porque no consiguen lo que afanan o bien porque la distancia les separa de ello, mejor dicho, de ella. La introspección amorosa, tantas veces una auténtica psicomaquia (Labrador 2008), se manifiesta en la poesía del XVI por el modo

alegórico del combate, de la lidia amorosa, con el resultado del sometimiento del amante.

En un campo me metí  
a lidiar con mi deseo,

contra mí propio peleo.

¡Defiéndame Dios de mí! (Anónimo en *Cancionero Poesías varias*, Labrador 2008, pág.50)

En cuanto al lamento, la causa más frecuente de su origen se debe al desdén, al desinterés que despiertan los hombres en la mujer amada.

*Si con tanto olvido*

*pagáis tanta fe,*

*¡ay, ay, que me moriré!*

Amor con amor

se suele pagar,

y vos querés dar,

por amor, dolor,

si sólo un favor

nunca en vos hallé,

¡ay, ay que me moriré! (Padilla 2008, *Cancionero de Poesías varias*, pág.51)

Eso sí, al mismo tiempo, el amado siente cierta felicidad espiritual, cierto “gusto” en el desaire, dentro de un estado de enajenación:

Vuelve en ti, zagal, ten cuenta;

no te des tanto a la pena,

porque en la hacienda agena

tu ganado se aposenta.

Recógelo en el exido,

que destruye lo vedado.

*No es mucho averlo olvidado*

*quien se a puesto así en olvido.* (Anónimo en *Cancionero de poesías varias*, Labrador 2008, pág.149)

En ese canon amoroso, la pasión ennoblece, transforma y es fuente de virtud para el individuo. Siguiendo la tradición neolatina de la tratadística amorosa, el enamoramiento es la fuente de todas las virtudes. Esta complacencia, que echa sus raíces en el amor cortés, lleva al amante a no obsesionarse por la ausencia del contacto carnal o de una simple mirada. A grandes rasgos, esta corriente amatoria es la que abunda en los poemas de los cancioneros del XVI, donde la soledad, la melancolía, la angustia, el dolor, y a veces, las menos, la ironía, son lugares poéticos comunes, como lo es en el terreno espacial una naturaleza bucólica que sirve de escenario y consuelo al sufrimiento del poeta-amante.

Todos estos ingredientes se cumplen de una manera casi estricta y con una monotonía insufrible para los gustos del lector actual, durante la práctica totalidad del siglo XVI, aunque empieza a relajarse en los últimos años de la centuria. En el siglo XVII las formas y las normas de la poesía amatoria renacentista se incumplen de manera paulatina por la mayoría de los poetas, no siempre en un ejercicio de consciente desprecio hacia lo anterior, a veces sí, sino en un lógico acomodo de la literatura amatoria a las expectativas, ilusiones, intereses y gustos de la nueva época.

Otra mentalidad empieza entonces a impregnar la literatura y el arte en general, y aunque se mantienen la esencia neoplatónica y cristiana. Con el nuevo siglo cada vez son más los poemas que se rematan y se construyen con elementos nuevos, más cercanos a la corriente realista, común en la tradición poética castellana, que a la idealizada dulzura italianizante. El amado sigue lamentándose pero a veces pierde la paciencia, el desengaño produce una reacción nada complaciente, y las pretensiones del amante son ya mucho más carnales y cada vez menos platónicas, aunque, paralelamente toma cuerpo otra de manera de sublimar el amor: la mística, un contacto consciente y directo del alma humana con Dios. Véase como ejemplo de lo anterior este soneto de un joven Quevedo en el que explica lo inútil que es el éxtasis amoroso y cómo hay que cambiar de actitud para tener mejor suerte:

Amor me ocupa el seso y los sentidos;  
absorto estoy en éxtasis amoroso;  
no me concede tregua ni reposo  
esta guerra civil de los nacidos.

¡Ay, cómo van mis pasos tan perdidos  
tras dueño, si gallardo, riguroso!  
Quedaré como ejemplo lastimoso  
a todos cuantos fueren atrevidos.

Mi vida misma es causa de mi muerte,  
y a manos de mi bien mil males paso,  
y cuando estoy rendido me hago fuerte.

Quiero encubrir el fuego en que me abraso,  
por ver si puedo mejorar mi suerte,  
y hallo en darme favor al cielo escaso. (Quevedo 1981, pág. X)

O estos conocidos versos de San Juan de la Cruz:

¡Oh llama de amor viva  
que tiernamente heires  
de mi alma en el más profundo centro,  
pues ya no eres esquiva,  
acaba ya, si quieres;  
rompe la tela de este dulce encuentro!

¡Oh cauterio suave!  
¡Oh regalada llaga!  
¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado  
que a vida eterna sabe  
y toda deuda paga;  
matando, muerte en vida la has trocado! (San Juan de la Cruz, 1983, *Poesía*, pág.261)

La sociedad del siglo XVII no es igual que la de la Edad Media donde se fijan los criterios poéticos del amor cortés que, con matices, llegan hasta el XVI.

Ahora, en la relación, el enamorado ya no está en un nivel inferior a la dama. Él está a su servicio, pero siempre que ella cumpla unas mínimas normas de atención, fidelidad y decoro.

No varía tanto el lenguaje que se emplea en la poesía amorosa del Renacimiento, es el mismo que, tamizado por el petrarquismo, se utiliza en el siglo anterior, basado en el uso de tropos para evocar la belleza femenina:

Ojos que no son ojos sino estrellas  
que alumbran más que el sol y resplandecen,  
luces que cien mil almas enriquecen  
y abrasa el corazón amor con ellas. ( Poema 21, RSAE RM 6212)

De hipérboles para transmitir los sufrimientos del amante:

No soy libre en cosa alguna  
porque cautivo me tienes,  
hasta el mismo pensamiento  
con que pienso tus desdenes. (Poema 5, RAE RM 6212)

Y de antítesis para definir el amor:

Con tanto aviso tanta hermosura,  
con tanta gala tanta lozanía,  
con tanta gracia tanta gallardía,  
con tal recato tal desenvoltura.

Con extremos tan raros tal cordura  
y con tanto valor tal cortesía,  
solo caben en vos, doña María,  
que sois principio y fin de mi ventura. (Poema 55 RAE RM 6212)

Los místicos, sobre todo San Juan, es un fiel seguidor de la tradición cristiana occidental en el uso del lenguaje del amor humano para expresar el amor divino, lo que ha llevado a numerosas confusiones a la hora de interpretar su

obra. En la unión amorosa el hombre posee y la mujer es poseída; en la relación espiritual Dios ha de ser el poseedor y el alma la poseída. La metáfora es universal e inalterable, sin importar que la persona que registre la unión espiritual sea hombre o mujer (Parker 1986). Los amantes de San Juan se llaman amado y amada y tras la unión mística, esposa y esposo, aunque se refieran a Dios y al alma humana.

Entrado se ha la esposa  
en el ameno huerto deseado,  
y a su sabor reposa,  
el cuello reclinado  
sobre los dulces brazos del amado. (San Juan de la Cruz 1983, *Poesía*, pág.252)

Marie Roig sintetiza de esta manera los rasgos descriptivos predominantes en la poesía renacentista de carácter amoroso, perfectamente aplicables a nuestro cancionero, con algunos matices sobrevenidos con la llegada del nuevo siglo y los nuevos gustos:

La belleza de la dama se evoca a través de los astros (el sol, las estrellas, la aurora), de piedras y metales preciosos (oro, perlas, coral, diamantes, rubí), flores y comparaciones con ninfas. En cuanto a los sufrimientos del amante son muy grandes y los manifiesta con hipérboles. Así se le compara con personajes torturados de la mitología, es herido por un flecha mortal, preso, quemado (incluso llega a ser un volcán). Lloro tantas lágrimas que hace crecer las fuentes y los ríos. Y el amor se define con antítesis, por ejemplo la nieve y el fuego. (Roig, 2005, pág.173-174)

A esta base formal predominante que procede del siglo anterior, hay que sumar una serie de matices que ahorman las formas amatorias de la poesía del Barroco, como son: el uso del grito para dramatizar el lamento del amado ("*Todo soy ruinas, todo soy destrozos*"), la búsqueda de unos interlocutores en su mayoría *apostroficos* ("*Escuchad mis lamentos...*"), el uso de interrogaciones retóricas y redundancias, y la utilización, entre otros recursos, de un lenguaje nada poético ("*Muérdame un perro rabioso*") para acentuar el desgarró.

Junto a estos rasgos, en los poemas amorosos del XVII se manifiesta también una clara tendencia didáctica y moralizadora, que no existía en el XVI, que es fruto de la Contrarreforma y su obsesión por crear y difundir unos determinados modos de comportamiento social. El enfrentamiento del idealismo literario con la realidad recibió un gran impulso con la preocupación de la Iglesia tras el Concilio de Trento, con su afán por imbuir a la literatura de valores religiosos morales. Los religiosos de la Contrarreforma tenían cierta necesidad vital de cristianizar la literatura humanista y se empeñaron en condenar la idealización humanista, primero por no ser religiosa y después por irreal.

Así pues, el adulterio, la inconsistencia del amor, los defectos de la amada y otros asuntos más *reales* empiezan a formar parte de unos poemas realistas envueltos en papel ideal, obedeciendo a un nuevo comportamiento social, a una nueva manera de ver el mundo, de comunicar los sentimientos y de entender la literatura. Se incorporan las canciones de amigo de la lírica medieval, prácticamente inexistentes en el XVI, pero con variaciones. Por ejemplo, ahora la dama adopta una actitud recriminatoria, nada idealista, reclama lo que considera le pertenece en el terreno amoroso y emocional.

¿Cómo malo, el amor que me mostrabas  
demuestra en otra su parte su manida?

¿Y cómo, burlador si me preciabas,

o precias, soy de ti tan mal servida? (Anónimo en *Cancionero de Poesías varias*, Labrador 2008, pág. 176)

En el RAE RM 6212 el núcleo más importante de poemas amorosos es el que aborda el lamento del hombre. En total 20 obras (4, 5, 6, 30, 53, 74, 75, 76, 77, 94, 95, 97, 98, 100, 101, 102, 104, 111, 114 y 120) de las 32 que hemos incluido en este apartado. En otros cinco (2, 3, 8, 9 y 73) es la amada la que manifiesta sus sentimientos. Cuatro más (21, 55, 91 y 106) se centran en la contemplación de la amada y en la descripción de sus virtudes, dos (54 y 99) son una especie de

manuales de comportamiento dirigidos a los enamorados y uno (10) es un interesante romance sobre el amor de carácter bucólico.

## **6.1 *El amor se hace carne***

Al comienzo de este capítulo, nos vamos a detener en el análisis del poema 5 del RAE RM 6212, que nos ayudará a explicar en qué consiste el “ingrediente barroco” con que se alinea la poesía amorosa procedente de la tradición renacentista y medieval presente en los cancioneros del XVII. De esta manera entenderemos mejor las transformaciones que va sufriendo la sociedad y obtendremos información sobre cómo eran y cómo pensaban los hombres y mujeres del XVII en lo referente a las relaciones amorosas.

Este poema nos aporta asimismo información sobre una de las polémicas que ha entretenido a la crítica durante decenas de años, y de la que hablábamos al comienzo de este trabajo: si deben abordarse los diferentes movimientos artísticos y culturales (Renacimiento, Barroco, etc...) de manera aislada, como bloques cerrados, con un principio y un final bien definidos o, por el contrario, de unos a otros existe un proceso de continuidad en los rasgos formales, en los de contenido e incluso en la intencionalidad de la obra, que van cobrando más o menos protagonismo y que, como seres vivos, se enriquecen, matizan y configuran la idiosincrasia de una época. Somos de esta última opinión, y creemos que nunca hay un corte tajante de un periodo a otro sino una razón de continuidad.

Abordemos el poema 5, que el recopilador encabeza con un título muy común en los cancioneros de la época pero que, como veremos, no nos aporta una información completa del poema.

### **Favorece un galán a su dama y encarécele sus perfecciones**

Desde donde nace el Febo  
hasta donde va a ponerse



no he visto más lindos ojos,  
María, que los que tienes.

Con ellos matas, das vida,  
con ellos sanas y hieres  
y finalmente con ellos  
embelesas y enloqueces.

Desde que te los miré  
no puedo entender que fuese  
lo que me tiene sin mí  
y en sí misma me convierte.

No soy libre en cosa alguna  
porque cautivo me tienes,  
hasta el mismo pensamiento  
con que pienso tus desdenes.

Cuando te pienso te hallo  
ardiendo, pues que me enciendes,  
y cuando llego a hablarte  
estás más fría que nieve.

Háceme guerra cruel  
todo en cuanto en ti contienes,  
pero si tu gustas de eso  
yo quiero lo que tu quieres.

Con los ojos me convidas,  
y cuando pienso que vienes,  
con la lengua me despides  
y me sentencias a muerte.

Con la boca me convidas  
y con las manos me hieres  
y todo lo llevo bien  
porque entiendo que me entiendes.

Siempre deseo tu gusto  
y mi disgusto pretendes,  
pues yo espero que algún día  
pagarás lo que me debes,

que no hay para qué temer  
valentías de mujeres,  
pues lo que guardan treinta años  
en media hora se pierde. (Poema 5 RAE RM 6212)

El poema es un romance que el copista separa visualmente en estrofas. Un marco formal muy usado en las composiciones poéticas populares del cancionero. Está confeccionado al gusto italianizante, aunque toma de la tradición popular su forma romanceada. En él conviven los gustos formales y temáticos imperantes en el XVI, principalmente la descripción y alabanza de las virtudes de la dama y la sumisión del galán, procedentes del amor cortés y presentes todavía en el siglo XVII. Pero nos encontramos ya con otra novedad del nuevo siglo, de los nuevos gustos, que se une a la que supone el uso de un lenguaje amatorio a lo italiano envuelto no en endecasílabos como sería lo habitual sino en un formato propio de la tradición castellana: el romance. Nos referimos a que ambos asuntos, el canto a la dama por un amante entregado y la sumisión de éste, están rematados con la desmesura y el pragmatismo barrocos de las dos estrofas finales.

Como hemos anticipado, esta convivencia en un mismo poema de dos “gustos” literarios, es muy frecuente en la literatura del primer tercio del siglo XVII, sobre todo en los cancioneros o volúmenes de poesías varias, donde se recogen obras que se compusieron en origen decenas de años atrás y a las que mantiene vivas, y a las que transforma y adapta a su tiempo, la cultura popular y la voz de la calle. Se añaden y quitan versos según el momento y gusto del relator, recopilador o amanuense, dentro de dos *costumbres* literarias de las que ya hemos hablado con anterioridad, como son la *imitatio* y los *contrafacta*. El poeta

de cancionero toma de otros autores lo que le parece interesante para su cometido actual.

No debemos olvidar que el neoplatonismo que sirve de base a la poesía española del XVI y se adentra en el Barroco contiene, como ya dijimos, rasgos del llamado platonismo petrarquista y rasgos procedentes del amor cortés. Los poetas toman como modelo la obra de Castiglione *Il Cortegiano* en la que se exalta a la mujer física y espiritualmente siguiendo al pie de la letra la tradición medieval: “no he visto más lindos ojos,/ María, que los que tienes”, dice nuestro poema 5.

Castiglione parte de una definición del amor recogida de Platón: “Amor no es otra cosa sino un deseo de gozar lo que es hermoso” (Aparici 1968, pág. 126). No hay que olvidar que la obra del italiano, editada por Boscán, fue la obra de más éxito en nuestro país en el siglo XVI y que la estética platónica fue la filosofía popular en España durante todo ese periodo.

En el amor cortés, que coincide en tiempo y gustos con el feudalismo, las relaciones entre amante y amada son las de un vasallo con su señor, “No soi libre en cosa alguna/ porque cautivo me tienes” (verso 13, poema 5 RAE RM 6212). El estado de servicio es para el amante una felicidad; de ahí deriva la aceptación gozosa del sufrimiento que trae consigo tanto el amor no compartido, y por supuesto no consumado, como el desdén de la dama. “El amor cortés es amor de penas, de sufrimientos, de no lograr, de tener y no tener” (Aparici, pág. 127), pero amor de sufrimientos aceptados sin rebeldía, “pero si tu gustas deso/ yo quiero lo que tu quieres” (versos 23-24, poema 5 RAE RM 6212).

El poema 54 de nuestro cancionero es un claro ejemplo de la aceptación de esta corriente, y por otro lado de la constatación de que los usos italianizantes del amor están en desuso y empiezan a servir de burla:

Por un soto verde oscuro  
se salió amor paseando,  
de los amantes quejoso,  
porque su juego amoroso  
trataban los más burlando. (Poema 54 RAE RM 6212)

Es un romance, su autor es Pedro Padilla y en él un amante responde al Amor ofreciéndose como el paradigma del amor cortés. Continúa así:

A-¿Dónde se podrá hallar  
quien de penar no le pese  
y que agradezca el pesar  
que se le quisiere dar  
como si regalo fuese?

R- *Yo soy ese*

A- ¿Y onbre tan enamorado  
será posible que ubiese  
que de sí mismo olvidado  
adorando su cuidado  
toda la vida anduviese?

R- *Yo soy ese* (Poema 54 RAE RM 6212)

En estas dos estrofas aliradas que hemos extraído del poema podemos ver el grado de aceptación del desdén por el enamorado, que seguía presente, aunque cada vez más cuestionado, en el XVII. ¿De dónde procede entonces la rebeldía clara y directa que muestra nuestro poeta del poema 5 del manuscrito RAE RM6212 en los últimos seis versos: “*Pues yo espero que algún día/ pagarás lo que me debes...*”? Sin duda la toma de otra de las corrientes que contribuyen a concebir la teoría amorosa de finales del XVI y del XVII: el realismo, característico de nuestra literatura a lo largo de los siglos anteriores y posteriores, que empieza a imponerse en la lírica barroca.

Ya en algunos cancioneros de finales del siglo XV aparece la dualidad idealismo-realismo, pero de manera muy somera. Unido al desinterés del amor cortés, queda atestiguada una corriente realista en la que se reconoce la falsedad de las palabras amorosas, se ironiza el *morir de amor*, se aconseja al amante que no se fíe de las mujeres y en la que la ausencia es una causa de inconstancia.

Quien bien amando persigue  
dona, a sí mismo se destruye,

que siguen a quien las huye  
e huyen de quien las sigue,  
no quieren por ser queridas,  
ni galardón servicios,  
mas, todas desconocidas,  
por sola tema regidas,  
reparten sus beneficios. (Pedro Torrellas (1410-1486), *Coplas de las calidades de las donas* en Azaceta 1984).

Esta fusión, prácticamente inexistente en la lírica del XVI da lugar en el XVII a un tipo de poemas que aunque parecen iguales a los anteriores ya son diferentes.

Entremos más en detalle. En la poesía de gusto italianizante es habitual encuadrar los acontecimientos y a los personajes en el espacio y no tanto en el tiempo. Cuando así pasa, la sucesión temporal de los poemas coincide con una unidad, normalmente el día. De ahí que los sucesos ocurran desde el amanecer hasta el ocaso, aunque a veces también entre el anochecer y el alba. En este poema quinto del RAE RM 6212, la ubicación espacial es sustituida claramente por la temporal. Nuestro poeta utiliza para delimitar el tiempo la salida y la puesta del sol, Febo, en la nota culta del poema.

A partir de ahí, el autor describe los ojos de una dama y manifiesta la atracción que estos ejercen sobre él, “*con ellos embelesas y enloqueces*”, y la relación que ella, de nombre María, mantiene con el poeta-narrador. Una relación en la que se dan la mano, en un tópico juego de contrastes, el amor ciego de él y el desdén descarado de ella, al más puro gusto de la poesía cortesana de finales del XV y del XVI. Hasta aquí todo camina según las normas del *stil nuovo*, con el matiz del tiempo.

Pero la originalidad de este poema, lo que le hace ser fiel a su época (siglo XVII) está, insistimos, en los versos finales. Lejos de acabar el poeta con la imagen de alguien que se complace en el sufrimiento por el desprecio de la amada como sucedía por lo común en siglos anteriores:

Así que so yo el partido  
para vos, do vos partís;  
yo el que nunca tuvo olvido,  
vos la que nunca sentís  
mi dolor tan dolorido:  
yo só el que nunca partí  
do quedassedes partiendo,  
vos la que partís sin mi;  
yo só el que quedo sintiendo  
dolor que nunca sentí. (Poema del Comendador Escrivá s. XV, en *Poesía Cancioneril*, Azaceta 1984, pág.128)

El amante despechado de nuestro poema 5 se baja de la nube pastoril para, ya con los pies en el suelo, concluir que obtendrá el amor carnal, que es lo que pretende, en una fulminante desidealización final de la mujer amada: “*No hay para que temer/ valentías de mujeres*”, giro nada propio de poetas renacentistas y muy barroco, desmitificador, que se remata en los dos demoledores versos finales: “*pues lo que guardan treinta años*” (la virginidad) “*en media hora se pierde*”. Veamos con detenimiento este giro de 180 grados.

Desde la primera estrofa queda clara la influencia de Petrarca y de la poesía cortesana en el autor del texto. El poeta italiano idealizaba a la mujer y solía hacerlo con hipérboles. De ahí que los ojos brillasen más que el sol y los dientes fueran más blancos que la nieve, por ejemplo. Para los platónicos, la belleza de la dama en su conjunto o de alguna parte de su cuerpo, es la causa del enamoramiento:

Acuérdate, Marfira, que en el punto  
que vi tu hermosura en la ribera,  
me tuviste y me tuve por difunto. (Hurtado de Mendoza, *Égloga IV* vv.16-18)

La vista aprecia la belleza; de ahí que la mirada tenga una importancia especial para el enamorado. “Los ojos son transmisores del amor en los platónicos, en el *dolce stil nuovo* venido de Italia, en Petrarca y en el amor cortés” (Aparici, pág.141). No puede ser más unánime el convencimiento y, por ende, no puede

ser más usado este recurso por poetas de todos los tiempos, incluidos los poetas árabes y judíos.

En la Edad Media era admitida como verdad científica que una misteriosa sustancia ígnea emanaba de los ojos y alcanzaba al corazón. Francisco de Figueroa en su libro *Poesía* (López Suárez, Madrid 1989), en su poema XVIII dice:

O espíritu sutil, dulce y ardiente,  
que sale de las dos vivas estrellas,  
más claras que la Luna, y muy más bellas  
que el sol, cuando colora el Oriente.

Gutierre de Cetina, en el siglo XV, ve en los ojos la primera causa del mal:

Y vosotros, a quien de mi tormento  
la parte cupo que a mi suerte place,  
ojos, de todo mal causa primera. (Canción I, vv. 11-13)

El mismo Fernando de Herrera, al comentar la poesía de Garcilaso, se extiende en apreciaciones científicas, de corte medieval al explicar los espíritus que salen de los ojos, cuando comenta el Soneto VIII:

D'aquella vista pura y escelente  
salen espíritus vivos y encendidos,  
y siendo por mis ojos recibidos,  
me pasan hasta donde el mal se siente.

Encuétranse al camino fácilmente  
con los míos, que de tal calor movidos  
salen fuera de i como perdidos,  
llamados de aquel bien que está presente.

Ausente, en la memoria la imagino;  
mis espíritus, pensando que la vían,  
se mueven y se encienden sin medida;  
más no hallando fácil el camino,  
que los suyos entrando derretían,  
rebientan por salir do no hay salida.

El sujeto es la vista, y acrecienta su alabanza con los maravillosos efetos que haze en él assí en presencia como en ausencia. Estiéndense los poros o vias y passos desde los ojos a las venas esparzidas en torno del cerebro, las cuales contienen purísima sangre, de donde saliendo espíritus purísimos perfeccionan el sentido del ver (...) Otros lo nombran vapor sanguíneo, y algunos instruento del ánima y asiento del calor natural. El amor, que es afección gravísima y vehementísima del alma, nace de la vista, de suerte que el amante se resuelve y desata y liquece cuando ve una mujer hermosa, como si todo se hubiese de traspasar en ella. (Herrera, 2001, págs. 333-336)

En este poema quinto del RAE 6212, los ojos de María son los más hermosos desde donde nace el sol hasta donde se pone, de Este a Oeste del planeta. Y con ellos la amada mata, hiere y enloquece, al mismo tiempo que da vida, embelesa y sana. Algo parecido le sucede al poeta anónimo del Cancionero de la Biblioteca Vaticana (Ms. *Reginensis latini* 1635, Labrador 2008, pág.79), también del XVII, como vemos en esta copla glosada:

*Con los ojos de Isabel  
el Amor tira a quien quiere,  
y con los de Ana hiere  
cuando se muestra cruel*

Los ojos que Isabel tiene  
son dos soles en un cielo,  
con mirar daba consuelo  
Amor, si amoroso viene;  
Pero si se indigna él,  
guárdese quien le siguiere,  
*que con los de Ana hiere  
cuando se muestra cruel.* (Labrador 2008, pág.79)



Se nos aparecen ahora dos nuevos tópicos de la poesía amorosa, relacionados con lo que venimos viendo: la herida de amor y la contradicción de sensaciones que produce la mirada en el amado.

La herida de amor es recurrente en cualquier teoría amorosa, acordémonos del arco y las flechas de Cupido. León Hebreo (*Diálogos de amor*, pág.342) decía: “las saetas son con las que traspasa el amor el corazón de los amantes, las cuales hacen llagas estrechas, profundas e incurables, que las más de las veces vienen de los correspondientes rayos de los ojos de los amantes”.

Esta herida, las más de las veces es agradable, pero en otras causa dolor y locura, hace perder la razón. Los poetas del XVI se plantean en muchas ocasiones la oposición entre razón y amor, y por lo general en esa lucha entre enemigos, “*Amor que de razón contrario ha sido*” (Jorge de Montemayor, *Soneto*, Poema I), suele salir victorioso el amor, quedando la razón como esclava de él.

Nuestro galán incide en los distintos efectos que produce en él la mirada de la dama. Asegura no ser libre, “*porque cautivo me tienes*”. El mismo Castiglione aconseja al cortesano que “acate, sirva, honre y siga en todo la voluntad de su dama” (pág. 384), que sea su siervo, hasta el punto de que le agrada lo que le plazca a la amada, aunque esto sea algo tan cruel como el desdén manifiesto, incluso el desprecio hacia él.

Es evidente que nuestro galán podría ser un amante de los cientos que pueblan los poemas de los cancioneros del siglo XV y de la primera mitad del XVI, pero es del XVII, y por tanto es alguien que vive en un estado de antítesis continua, de tener y no tener, de estar herido y sano, de vivir y morir, “*y así, diverso entre contrarios muero*” (*Elegía II*, de Garcilaso de la Vega).

En esa imagen de contrastes, presente en el XVI y que se radicaliza el siglo siguiente, una de las imágenes más usadas es el frío-fuego, que nuestro poeta transforma en la llama ardiente que se apodera de él y en el gesto frío como la nieve, en la respuesta de la amada. Petrarca ya advertía que el amor abrasa con fuego y llama, y para ello el poeta italiano crea la famosa imagen de la mariposa, cuyo movimiento en el aire es semejante al flamear de una hoguera,

tomando una vieja idea de la poesía provenzal. Poetas como Francisco de la Torre (1956, pág.55) ya usan la contradicción hielo-fuego:

Siento luego abrasarme en vivo yelo,  
y siento luego elarme en fuego vivo. (Soneto III vv.12-13)

Y los poetas del XVII siguen usando con frecuencia ésta y otras paradojas. Unas veces es la vida y la muerte:

*Vida y muerte no me quieren.  
Aunque viva o aunque muera,  
¿Quién hallaré que me quiera?*

Si la vida no me ama  
y la muerte me aborrece,  
¿quién hallaré que enderece  
su amor a mi ardiente llama? (Anónimo, *Cancionero de poesías varias*, Labrador 2008, pág.75)

Otras es lo mío y lo tuyo:

*No soy mío cual lo nuestro  
ni vuestro ni de los dos;  
vuestro, por no querer vos  
ni mío porque soy vuestro.* (Anónimo en *Cancionero de poesías varias*, Labrador 2008, pág 103)

Es una evolución en la descripción del estado anímico de los amantes propia de un nuevo estilo. La vida es muerte, la riqueza es pobreza, la sabiduría ignorancia (Parker 1986). Pero también son ciertas las antítesis de esas paradojas, de manera que la muerte es vida, la pobreza es riqueza y la ignorancia es, en muchas ocasiones, fruto de la sabiduría: saber que no se sabe nada es saberlo todo.

En cierto modo el individuo de esta época se ve a sí mismo como una gran paradoja, como un compuesto de contrarios en el que el alma es el principio de la vida y el cuerpo es el principio de la muerte y en muchas ocasiones lo que es

bueno para el cuerpo puede ser malo para el alma. El hombre vive en dos planos separados y contrario y tiende hacia fines contrapuestos, de ahí que comenzar a vivir es comenzar a morir y morir es también vivir.

Desde el punto de vista del mundo, la vida es la línea de salida hacia la muerte con la corrupción de la materia; desde el del alma, la muerte es la línea de salida hacia la vida, la vida eterna en el incorruptible reino del espíritu (...) Tener grandes posesiones es ser rico, pero carecer de ellas por completo también lo es, porque con ello el alma goza de la oportunidad de separarse del mundo. (Parker, 1986, pág 178)

En ese juego de contrastes la amada de nuestro poema 5 es, siguiendo la tradición que procede del amor cortés, bella y desalmada:

Con los ojos me convidas,  
y cuando pienso que vienes,  
con la lengua me despides  
y me sentencias a muerte. (RAE 6212, poema 5, vv.25-28)

Y el amado, como buen amante inmerso en la tradición, acepta el continuo desdén, pero la paciencia tiene un límite. En el alma barroca se va imponiendo la corriente aristotélica, y por tanto más realista que exige correspondencia amatoria por el derecho que el amante digno de ella, eso sí, tiene de exigirla. Esta exigencia, en nuestro poema 5, alcanza un grado tal de virulencia que ronda la amenaza y la maldición:

(...) pues yo espero que algún día  
pagarás lo que me debes,  
que no hay para que temer  
valentías de mujeres,  
pues lo que guardan treinta años  
en media hora se pierde.

Qué distinto este final, al del poema 6 del RAE RM 6212, donde el autor se limita a pedir a la dama que vuelva sus ojos, después de haber ponderado su

belleza y de haber situado la escena en un paraje bucólico: “Entre unas hermosas ramas,/tejidas de madre selvas”, como mandan los cánones, italianizantes por supuesto:

Pues las glorias del amor  
cautivan, prenden y enredan,  
volved los hermosos ojos  
porque mirándolos puedan  
resucitar a quien ya  
está muerto en tu presencia. (Poema 6, RAE RM 6212)

La concepción neoplatónica del amor ideal no podía soportar su enfrentamiento con la realidad. Sostener que hay que desterrar toda sensualidad propia del amor humano siguiendo las órdenes de la razón era algo impensable ya en el siglo XVII. La experiencia, la propia condición humana, la falta de optimismo en el hombre obligaban a los poetas a alejarse cada vez más de estas teorías platónicas. La desilusión respecto al ideal del amor se fue extendiendo hasta el punto de que se considera algo inalcanzable, inexistente salvo en los locos, como don Quijote. Esta evolución forma parte del pesimismo generalizado que se vivió en esta época, al que contribuyó en España la situación de decadencia del Imperio y de pobreza generalizada. A partir de esa desilusión vital, el abandono de la sumisión a la belleza corporal en la literatura y la relación de ésta con la muerte era un paso obligado. Quien adora la belleza sensual hasta el punto de rendir a ella su voluntad está abocado a no quedarle nada por lo que vivir en el momento en que esta belleza se vaya descomponiendo con el paso del tiempo y con la llegada segura de la muerte. Los bienes del mundo son pues frágiles y efímeros.

El deseo incansable de felicidad que siente el hombre no puede encontrar satisfacción duradera en el polvo y la ceniza de dichos bienes. La muerte arroja su fría sombra sobre todos los gozos de la vida, y cuando los vamos perdiendo de vista, es la frustración lo que surge. (Parker 1986, pág.176)

Esta corriente de pensamiento y la reacción a esa desilusión a través de la filosofía estoica acabó imponiéndose en la poesía amorosa del XVII.

El análisis estructural nos ayuda a delimitar los distintos estados del ego por los que atraviesa el amante del poema 5.

Deslumbrado por la belleza de la amada en la primera copla, actúa el *Niño apasionado*. En las estrofas siguientes se ve influenciado por el *Adulto*, entre los versos 15 y 16, capaz de discernir los efectos que la mirada de la amada causan en él. Analiza su situación y se da cuenta de que éstos son contradictorios y es consciente de que ha perdido la libertad, “no soy libre en cosa alguna”. Entre los versos 25 y 30 vuelve a aparecer el *Adulto en el Niño* cuando el galán analiza el desdén que recibe de la amada.

En el verso 22 aparece de nuevo el *Niño* quejumbroso para apoderarse del estado del amante, y luego convertirse en el *Niño Adaptado*, “y todo lo llevo bien/ porque entiendo que me entiendes/. Siempre deseo tu gusto”.

Es a partir del verso 35 cuando aparece el *Niño Adaptado Rebelde* que pide una restitución, una correspondencia del amor que ella siente y a modo de venganza es él quien, en los dos versos finales, protagoniza el desdén que hasta entonces ha sufrido.

En línea con poemas anteriores, en esta ocasión vuelve a manifestarse el sentimiento de derrota, de desilusión, de fugacidad, de frustración vital, cuyo origen no es el rechazo o desprecio social de alguien que ha peleado por su patria y se siente solo, como ocurre en el poema 4, sino el de un amante despreciado por su dama que no sólo no corresponde a su amor sino que le desdeña.

Eric Berne denominaba *Viaje del Ego* al que efectúa un personaje como el protagonista de este poema. Berne propuso el principio del *Yo móvil*, porque estaba convencido de que el sentimiento del *Yo* es algo móvil. Puede residir en cualquiera de los tres Estados del Ego en cualquier momento dado y puede salir de uno a otro cuando se presenta la ocasión (Berne, en Valbuena 2006, pág.48).

En cuanto a las caricias que actúan en el poema 5, vemos que son positivas por parte del amado en todo el texto, salvo en el verso 35, mientras que las de ella

son positivas en sus gestos con la boca y los ojos, pero negativas en la actitud de desplante. Estamos ante una *Transacción cruzada exasperante* de ella, pues él pide ayuda y ella responde con hechos. Durante todo el poema la actitud básica del narrador es YO ESTOY MAL-TÚ ESTÁS BIEN, menos al final que es YO ESTOY MAL-TÚ ESTÁS MAL. En cuanto al rol que juega el galán es el de *Víctima*, excepto al final que se convierte en *Perseguidor*, con la amenaza de vengarse de la dama, en una clara transacción arrogante.

Para interpretar este poema, y además del AT, podemos acudir a otras aportaciones. D. Horton, después de analizar y estudiar con detenimiento cientos de canciones, resumió en algunas categorías el desarrollo del amor. Ole Holsti, un investigador que escribió un gran libro - *Content Analysis for the Social Sciences and Humanities*- recogió el estudio de Horton como uno de los mejores que él había leído sobre análisis de contenido (Holsti, 1969, Pp. 105-106). El trabajo de Horton ha ejercido tanta influencia que seguía irradiando treinta años después. John Bridge y R. Serge Denisoff re-examinaron las pautas de Horton, pero no para rechazarlas, sino para comprobar que en las canciones de los ochenta unas etapas predominaban sobre otras, de manera que podíamos captar el espíritu de una generación por el acento que ponía en unas determinadas etapas (Bridge y Denisoff, 1986, Pp. 29-45). En concreto, Horton distinguió estas categorías-etapas del amor en las canciones:

**Prólogo:** Deseo y ensueño.

**Acto I. Cortejo.** Dividido en varias escenas:

- Aproximación directa
- Desesperación
- Impaciencia y abandono
- Apelación sentimental
- Preguntas y promesas.

**Acto II. La luna de miel.**

### **Acto III. El curso descendente del amor**

- Separación temporal
- Fuerzas hostiles
- Amenaza de abandono
- Separación final

### **Acto IV. Todos solos**

- Súplicas
- Amor sin esperanza
- Nuevos comienzos (Norton, en Holsti, 1969, págs. 105-106)

Si aplicamos el análisis de Horton, podemos comprobar que el esquema del poema 5 se ajusta en los primeros versos a la etapa que el estudioso denominaba como *Cortejo*, de acercamiento a la amada, en los cuatro primeros versos, “*No he visto más lindos ojos/ María, que los que tienes*”; *Desesperación*, versos 5-8, “*Con ellos matas, das vida*”; *Impaciencia*, versos 9-12; *Apelación sentimental*, versos 13-16, “*No soy libre en cosa alguna*”. De este primer acto de Horton, el poema pasa directamente al tercero, al curso descendente del amor, que se manifiesta entre los versos 17 y 40. La aplicación tanto del Análisis Transaccional como de las categorías de Horton, nos reafirman en la interpretación global del poema y en sus aspectos comunicativos, sobre todo en las diferentes etapas por las que pasa el amante desdeñado.

## **6.2 Los excesos de la poesía lírica barroca**

Acerquémonos ahora al poema 30 que nos aporta un nuevo matiz en el desgarró de la poesía lírica barroca con respecto al corpus uniforme de las normas de estilo imperante en la poesía amatoria del XVI.

Se trata de un soneto con un encabezamiento erróneo en el que se hace referencia, por fallo del copista, a unos versos hechos para honrar la muerte de Felipe II. En realidad se trata de un poema, como el anterior, de lamento de un amado que se queja ante su dama de la ingratitud de ésta, pero con una salvedad, ahora no sólo el amante siente felicidad en el desdén, sino que la dama siente placer por el dolor ajeno:

Y vos, ingrata que queréis que sea  
muerta la triste vida que poseo,  
y dello vuestro gusto se recrea. (Poema 30 RAE RM 6212)

El exceso de crueldad de ella es otro rasgo propio de la poesía de amor de esta nueva época. La dama no entiende ni acepta como parte del juego del amor ideal el sufrimiento del amado y en una clara muestra de humanidad maliciosa, de capricho de mujer nada ideal, ella se recrea en el sufrimiento de la otra parte. Ahora, la mujer tiene defectos, no se limita a ignorar a quien la pretende, sino que, a ojos del poeta, siente placer en el dolor ajeno algo que no tolera el amado y que recrimina a la amada llamándola “ingrata” y deseándola se vea en su mismo estado, aunque luego se arrepienta de ello:

Ruego al amor que os ponga cual me veo,  
mas plega a Dios que nunca tal os vea,  
que tanto mal, señora, no os deseo. (Poema 30 RAE RM 6212)

Ante tanto desprecio y tanta crueldad de la dama, la entrega sufrida, e incondicional del poeta-amante se convierte en un mar de dudas (“*No sé si no pedir lo que no pido,/ no sé si no cantar lo que no canto*”), hasta el punto de que acaba deseándole a ella el mismo sufrimiento que él tiene. Es más, el poema no empieza con una descripción, aunque fuera somera, de un espacio en plena naturaleza lleno de armonía, ni menciona las virtudes de la dama, sino que arranca con la palabra *dolor*, sigue con *llanto* y continúa con “*espanto de amor*”. Está claro que algo estaba cambiando en las reglas del juego literario del amor.



Muy similar al anterior es el poema 77. En las tres primeras estrofas, el poeta agradece a la aurora que traiga la luz del día, porque ahora la noche le atormenta, igual que le sucedía antes con la inminente llegada del sol, momento en el que tenía que dejar el lecho de su amada. Entonces vivía enamorado, engañado, abducido por ella, pero el desengaño procedente de la ingratitud hizo que, a la que antes maldecía, o sea a la aurora, ahora *“adore y reberencie”*. Uno de los tópicos del amor cortés es totalmente aniquilado por el nuevo espíritu barroco, que no se complace en el engaño sino que reacciona con el desengaño. El enemigo de los amantes se convierte en su mejor amigo.

Pero en esta ocasión, como ocurría en el poema 30, el poeta se arrepiente de su osadía al final del poema, *“vuelve dulce engaño a verme,”* en una última estrofa ampliada con seis versos: *“¿qué aprovecha/ cuando el corazón se abrasa/publicar yelo en la lengua?”*, el amado reconoce que está perdiendo la vida por la ausencia de ella.

Como vemos en estos poemas, los gustos están cambiando. En la cultura europea se está imponiendo lo que se conoce como manierismo, un movimiento que lleva a su máxima tensión, *“exagerándolos o deformándolos”*, los gustos estéticos del Renacimiento, y que englobaría en esa estética una nueva filosofía estoica a la que ya nos hemos referido.

Más que un antirrenacimiento es un Renacimiento exasperado o, según la feliz expresión de Raimondi, un *“Renacimiento inquieto”*. Aunque la idea es clara, los críticos difieren mucho a la hora de precisarla y, sobre todo, de marcarle unos límites cronológicos. Especialmente borrosas son las fronteras con el Barroco, cuyos recursos expresivos coinciden muchas veces con los del manierismo. (Alonso 2002, pág.59)

En España, a medida que avanza la segunda mitad del siglo XVI se impone esta corriente manierista, y aunque cada poeta asimila aquellos aspectos que más le satisfacen, y más en épocas de transición, hay una serie de rasgos que empiezan a ser comunes en la mayoría de los creadores, incluso en los de segundo o tercer nivel. A la hora de enumerar estos rasgos (nos fijamos ahora también en los de índole formal, antes lo hicimos sólo en los de contenido), la mayoría de los

críticos coinciden en que hay un mayor artificio a la hora de componer los poemas, complejidad que se materializa en los variados juegos que vimos en el capítulo anterior y asimismo en la correlación de elementos y palabras, con el recogimiento al final del verso, de la estrofa o del poema, de aquellos elementos acumulados: “*De dolor en dolor, de llanto en llanto,/ de un mal en otro mal va mi partido*” (Poema 30). Son frecuentes también los juegos de ingenio, el juego de conceptos y de contrarios:

Mirad el amor qué ha hecho  
de ponerme en tanto estrecho  
pues hará en mi pecho arder  
el yelo con conocer  
que tengo de fuego el pecho.  
El yelo suele templar  
el fuego si está encendido  
y lo viene a mitigar,  
mas en mi pecho metido  
no puede sino abrasar. (Poema 95 RAE RM 622)

Hay un gusto especial por lo anecdótico. Véase como ejemplo este pie y su glosa:

Quiso mi contraria estrella  
que aguardando una açición  
fuese a ver mi dama bella,  
y un cedazo fue ocasión  
que no me viese con ella.  
Topé en él, bajó su hermana  
que mi estrella la guió,  
la ziçion fue más temprana,  
todo allí me persiguió:  
*çedazo, estrella y quartana.* (Poema 111 RAE RM 6212)

En este poema 111 del cancionero, el poeta centra su esfuerzo poético en dos quintillas de poca calidad y artificio, y el valor de la narración estriba en una simple anécdota que le sirve de glosa para envolver un pie, sin duda intencionado. El protagonista fue a ver a su dama, se enredó en una red y se lesionó, acto seguido llegó la hermana de la novia y él cayó enfermo, de manera que su intención de gozar de la amada se fue al traste por un tropezón. Esta situación, burlesca y propia de un comediante, sería impensable en un texto escrupuloso de corte garcilasiano.

Otro rasgo que comienza a manifestarse en los poemas de finales del XVI es el dramatismo en los versos ("*Y vos ingrata que queréis que sea/ muerta la triste vida que poseo*" (poema 30). También se denota una mayor tensión expresiva en la narración ("*Ruego al amor que os ponga cual me veo*" (poema 30) y el léxico, como vimos, se vuelve ampuloso y tremendista ("*No sé si no sentir pena y quebranto,/no sé si no caerme sin sentido*" (poema 30).

Un ejemplo de este paso paulatino de la poesía cancioneril hacia los gustos barrocos lo tenemos también en el poema 74 de nuestro cancionero. En él, su autor huye por completo del paisaje bucólico y se refugia en unas peñas "*sordas*", es decir que no van a escuchar ni participar de su pena, algo que sí hacían los paisajes garcilasianos. La Contrarreforma está en pleno apogeo y el modelo a imitar es ahora el del solitario eremita, que se retira a un lugar donde no puede ser escuchado salvo por Dios. Pero hay más, un par de detalles sitúan este poema en una esfera completamente distinta a la imperante en la tradición del amor ideal contrariado. En el primer verso el poeta da por sabido que su queja no va a servir de nada: "*Que pues a de ser en balde, a quien si no a sordas peñas/ ausentes podré quejarme*". Un pragmatismo muy barroco, intencionadamente buscado por el poeta, que parece burlarse del *locus amoenus*, amigo y consejero en otros momentos del amado. Gesto también presente en el poema 120 de nuestro cancionero, que lanza este pie para que el poeta de salón glose sus versos: "*Pues llega la cuenta a qué*"

Recibí el bien de miraros,

gasté la vida en quereros  
por ver si podía alcanzaros,  
o por lo menos pagaros  
por no quedar a deberos.

Y pues pagan vida y fe  
el bien de cuando os miré,  
qué alcances me podéis dar  
o a qué más podéis llegar,  
*pues llega la cuenta a qué.*

Si de nada sirve querer ciegamente a una mujer y menos lamentarse del desdén,  
y ya que la cosa no va a ir a más, ¿para qué hacerlo?

En el poema 74 este escepticismo aporta un toque de ironía, de *autoburla* incluso, ante la propia actitud del poeta-amante contrariado que quiere llorar en soledad y se desea a sí mismo infinidad de males hiperbolizados (*"Todos me dejen y huyan,/ todo el mundo me falte/ y el sol para mí se ponga"*). Es consciente de que va a morir *"rabiando"*, condición nada complaciente, nada poética y nada dulce para un amante platónico. Y no sólo eso, sino que como ya ha manifestado de antemano que no va a servir para nada lo que está haciendo (retirarse y quejarse), quiere que figuren en su epitafio estos cuatro versos:

Debajo de aquesta piedra  
un amante triste yace,  
que por ausentarse pudo  
solo un temor acabarle. (Poema 74 RAE RM 6212)

Es decir, desea que su actitud, absurda, pasada de moda, sirva de ejemplo para los demás. Sólo ahora, al final, hemos sabido que sus lamentos eran fruto de un mero temor ante una posible ausencia, o sea, algo que no ha sucedido y que nos lleva a pensar que la intención del poeta es burlarse de la actitud exagerada de los personajes que pueblan la lírica del amor ideal, cuyo comportamiento en el

nuevo siglo produce risa, burla, al igual que hizo su coetáneo Cervantes con las novelas de caballerías.

El valor ejemplarizante que tanto gusta a los intelectuales del XVII, desemboca en una colección ingente de poesías que tratan de mostrar la precaución varonil contra las mujeres:

Hermosas damas otro tiempo avía  
que la virtud, no la riqueza amaron,  
mas ¡ay de mí! que ya pasó solía. (Anónimo, *Cancionero de Poesías varias*, Labrador 2008, pág.185)

Normalmente se critica su codicia, su carácter pedigrüño y su ligereza sexual. Muy en esta línea, imaginamos que de manera intencionada por parte del recopilador, son los dos poemas siguientes, los que figuran con los números 75 y 76. Un mismo protagonista se lamenta en el primero de la ausencia de la amada y manifiesta las sospechas que tiene de que ha dejado de verle, no porque su madre se lo haya prohibido:

Dices que a tu madre temes  
que te dará regañar  
si acaso viene a saber  
los favores que me das. (Poema 75 RAE RM 6212)

... sino porque anda en amores con el sacristán de la iglesia:

No sé qué negocios tienes  
con el padre sacristán,  
sólo sé que me das celos  
siempre que a su iglesia vas. (Poema 75 RAE RM 6212)

Y pide a Dios que descubra la verdad para salir de este infierno. En el poema siguiente el enamorado aunque está “loco de amor” se despide de la mujer, sabedor a ciencia cierta de sus engaños, y lo hace de una manera más propia de los personajes de los corrales de comedias, que de los amantes desechados de

la poesía lírica amorosa. Si en el poema 75 veíamos alguna reminiscencia renacentista en el lamento y la esperanza de que no fuesen verdad sus sospechas, en el 76 la actitud es la propia del desengaño barroco. Un desengaño vital, que a veces tiene su origen en la situación de un país en crisis (económica, política, de valores e incluso religiosa), y que otras nace de una contrariedad amorosa, pero que en todos los casos desata la lengua más hiriente y brutal del despechado, que ya no se anda por las ramas, sino que baja al suelo e hiere sin piedad para zaherir la causa de sus males, llamando a las cosas por su nombre:

Finja que le falta el mes  
y alguna vez se desmaye,  
y con sus traidores celos  
algún majadero cause. (Poema 76 RAE RM 6212)

... y agudizando el ingenio:

Madrugue con ella a misa,  
quizá por ver algún fraile,  
pues entre mil reconoce  
la campana que ellos tañen. (Poema 76 RAE RM 6212)

En estos dos poemas, el estado del ego del protagonista en el primero es el de *Niño Natural*, que transmite sus sentimientos de queja y, a veces, otras influenciado por el *Adulto*, porque reflexiona sobre su situación presente y futura y otras por el *Padre Crítico*, ya que es capaz de reprochar el comportamiento de la amada, pero en ningún momento deja de ser quejumbroso e incluso sumiso, no tiene certezas, sólo sospechas. Mientras que en el poema 76 la actitud en todo momento es la de un *Niño rebelde* que en seguida pasa a *Adulto*, alguien que ante lo que ve saca conclusiones. En el poema 75 la actitud del poeta-amante es YO ESTOY MAL-TÚ ESTÁS BIEN, en el siguiente su actitud es YO ESTOY BIEN-TÚ ESTÁS MAL.

Qué lejos esta “carta” de despedida del poema 76, de la que podemos leer en los poemas 97 y 98. En ambos casos el enamorado se tiene que marchar y escribe unas letras de ausencia muy al gusto de los neoplatónicos:

Por lo cual, aunque me voy  
y parezca que me alejo,  
tan retrato tuyo soy,  
señora, que no te dejo  
pues estás donde yo estoy. (Poema 97, RAE RM 6212)

Pues ved qué podrá sentir  
en partida tan amarga  
y ausencia tan triste y larga  
quien le bastara sufrir.  
Que si para algún abrigo  
deste apartarnos los dos,  
el alma dejo con vos,  
la memoria va conmigo. (Poema 98, RAE RM 6212)

Actitud que remata, en el caso del primero de ellos, con estos versos:

Haced esta carta luego  
lo que habéis hecho de mi,  
que es sacrificarla en fuego  
porque no nazca de aquí  
quien turbe nuestro sosiego. (Poema 97, RAE RM 6212)

En nada parecidos a los versos finales del poema 76:

Sus males de corazón  
otros sufrimientos acaben,  
que yo que soy malicioso,  
no estoy bien con estos males.  
¡O cojines, si pudieseis!,  
¡O estrado, si tu hablastes!  
Pero no más, que es locura;

esto baste, adiós, que es tarde. (Poema 76, RAE RM 6212)

Los cancioneros de poesías varias son tal vez la prueba más clara de que en el siglo XVII convivieron los gustos poéticos procedentes del siglo anterior y las nuevas formas de manifestación literaria, no hubo una ruptura tajante entre lo que la mayoría de los críticos han llamado literatura del Renacimiento y del Barroco. Nadie se acostó ayer escribiendo al gusto italianizante y despertó al día siguiente con los principios de la Contrarreforma inculcados en el cerebro. Hubo autores que con mayor o menor fortuna respetaron el espíritu y la letra del neoplatonismo, aunque inconscientemente se reflejaban en sus poemas rasgos que eran ya de otro tiempo. Los hubo incluso, a veces fueron los mismos, que cultivaron una poesía que tensaba tanto el estilo anterior que ya no se parecía en casi nada, aunque nunca pudieron alejarse del todo porque el pasado formaba parte ya de su cultura y de su vida. Sólo el tiempo marcaría la distancia suficiente para separar los dos periodos. Aun así, en los cancioneros, hasta bien entrado el siglo XVIII, siguieron apareciendo poemas “al itálico modo”.

### 6.3 *Amor nada cortés*

Hacíamos referencia al comienzo de este capítulo a que, según avanza el siglo XVII, uno de los temas preferidos por los poetas de cancionero es cantar la poca firmeza de las mujeres en el amor. Superado el deleite en el desdén, el hombre desengañado del XVII no sólo no se complace sino que pasa al ataque destacando en sus versos los defectos de una dama que no le hace caso y no le entrega lo que él pretende.

Dos claros ejemplos de esta nueva actitud, son los poemas 94 y 114 de nuestro cancionero. El primero consta de cuatro octavas en endecasílabo, forma estrófica muy cancioneril. Arranca con un *locus amoenus* donde aparecen el mar, los ríos, las fuentes, las ovejas y el resto de animales del universo, reflejados de una manera nada bucólica:



Al espumoso mar viera elarse  
los ríos en sus fuentes recogerse,  
el galgo con la liebre bien quererse,  
razón con la ignorancia concertarse.  
La oveja con el lobo recrearse  
y todo el universo deshacerse,  
y aquesto verás presto ser primero  
que dure en dama amor un mes entero. (Poema 97 RAE RM 6212)

La naturaleza es testigo, y lo seguirá siendo en la segunda estrofa, no del amor lastimero del poeta-amado ni siquiera de la belleza de una dama, como ocurre en la poesía del XVI, sino que es testigo de la poca firmeza de la mujer en el amor. El orden del universo tendría que invertirse "*en estío verás el río helarse*", en una clara hipérbole, para que el amor de una mujer dure más de un mes. Esta seguridad corroborada por la razón natural le sirve de apoyo al poeta para, en la tercera estrofa, no andarse por las ramas y atacar de lleno al sexo femenino:

Inportunas, ingratas, desdeñosas,  
sin ley y sin verdad os conocemos,  
cruelles, temerarias, fementidas,  
por pestilencia eterna conocidas.

Así las llama el poeta del XVII. El del Renacimiento optaría por quejarse de ese desdén o de esa ingratitud con una dulzura impensable un siglo después. Pero, insistimos, el XVI no ha muerto y el último verso de este poema 94 nos lo corrobora:

¡Y quanto con aquesto, las queremos!

Insistimos, sigue ahí, pero ya no es lo mismo.

El poema 114 va un poco más allá e introduce otra de las piezas del puzzle barroco que se extiende a lo largo del XVII sobre el mosaico renacentista: la ironía. En este caso es una glosa a dos pies: “*Volved señora por vos*” y “*En la enemiga del día*”. Dice así:

Volved, señora por vos  
si os han dicho lo que pasa  
que me juran más de dos  
que en anocheciendo días  
no paráis un punto en casa.

No anda en buenas romerías  
ni en santos pasos María  
trotando por la ciudad  
la amiga de obscuridad  
*y la enemiga del día.*

Interpretando el poema desde las teorías de Berne, el escritor en todo momento es un *Padre Crítico* que reprocha la actitud de la dama, cuyo estado del ego, según su comportamiento, es el de *Niño rebelde*. La conducta de María es bastante más mundana que la que dejaban entrever los poemas de los cancioneros del siglo anterior. El poeta que cantaba al amor ideal, al poner en escena a la amada lo hacía describiendo sus cualidades físicas y espirituales, muy pocas veces hacía mención a su comportamiento “diario”. Ella era una figura idealizada, de culto, inalcanzable e inmóvil, cuyo único comportamiento cantado era el desdén que mostraba hacia él que, ya hemos visto, era una regla más del juego. Veremos como la convención de la dama cruel, remota, intocable e inflexible que causa tristeza en el amante también se va transformando.

Decíamos que la lírica amatoria imperante en el XVI se recreaba en la descripción de las virtudes físicas y espirituales de la dama, existiendo incluso un canon de belleza con calificativos apropiados para cada una de las partes de su cuerpo. De todo ello también da cuenta nuestro cancionero en el poema 91 en el que desarrolla la “*figura y retrato de la hermosura y perfecciones que a de tener*

*una dama para ser hermosa*". Canon inspirado y aconsejado nada menos que por Venus.

En el siglo XVI los personajes mitológicos se convierten en *alter ego* del poeta, o como asegura Alonso (2002) del *yo lírico*:

Bella Venus, dulce diosa,  
dame grazia en disponer  
las partes que a de tener  
para ser la dama hermosa.  
(...) Tengo gran necesidad  
de que muestres tu poder  
en hacerme a mi vencer  
tan grande dificultad. (Poema 91 RAE RM 6212)

Con la inspiración de la diosa, el autor ve refrendada, validada y prestigiada la enumeración propia, no divina, de rasgos que debe tener una dama para ser tenida como bella. En la poesía más netamente barroca, los personajes de la mitología suelen aparecer no como apoyo o trasfondo, sino cobrando entidad propia, por su imagen o por el interés, dando fuerza y dramatismo a la narración, actitud que no es la que elige el autor de este poema 91, lo que nos informa de que aun mantiene esta influencia renacentista., de que en sus gustos conviven todavía las dos épocas.

En el poema hay una descripción del pie que debe lucir una dama que pretenda ser llamada hermosa:

El pie quiere ser chiquito  
redondete y socavado  
y que justico calzado  
en punta salga tan rico. (Poema 91 RAE RM 6212)

Esos deben ser sus rasgos característicos, pero el poeta es consciente de que eso es casi imposible, y surge de nuevo la ironía barroca:

Mas pienso que son tan pocas  
las que aquí podrán llegar,  
que será mejor callar  
y tender largas las tocas.

Es una lástima que el recopilador del cancionero no continúe con el resto de las partes el cuerpo que, a buen seguro, siguió glosando el poeta, pero no nos olvidemos de que la estricta orden de San Francisco no está muy lejos de este RAE RM 6212 y algunos detalles del cuerpo femenino podrían servir para perturbar la paz del convento.

Una parte del cuerpo que no es perniciosa para el criterio de nuestro compilador son los ojos. De ellos parten los rayos del amor, que abrasan, y las flechas que embelesan e hieren, según los petrarquistas, como vimos. Los poemas 21 y 102 de nuestro RAE RM 6212 cantan los ojos de la mujer de manera muy distinta. El primero es un soneto de Pedro Padilla que tras ponderar de manera hiperbólica y metafórica esta parte del cuerpo:

Ojos que no son ojos sino estrellas  
que alumbran más que el sol y resplandecen.

Acaba comparando el efecto, que tanto ellos como la amada hacen en él, con el Ave Fénix, una de las figuras mitológicas preferidas por los poetas barrocos:

Y estoy en tal estado por quereros  
que ya soy Fenix que con vuestra lumbré  
me consumo y renuevo cada día.(Poema 21 RAE RM 6212)

De nuevo la convivencia de los dos gustos poéticos en un mismo autor y un mismo poema.

El que lleva el número 102 es de calidad muy inferior y está desarrollado a partir de cuatro pies:

Llorad ojos no os canséis  
hasta que ceguéis llorando,

pues no descansáis penando  
lo que en el alma tenéis. (Poema 102 RAE RM 6212)

Al poeta ya no le llaman la atención los ojos de la amada sino sus propios ojos como instrumento para expresar el dolor de su alma por los engaños que sufre de ella. Los ojos son ahora el manantial por el que salen las lágrimas y el poeta espera que entre ellas salga también fuera de su corazón la pena que le entristece:

Mas si de fuera vertéis,  
ojos, lo que está acá dentro,  
más presto descansaréis:  
salga, pues, presto del centro  
lo que en el alma tenéis. (Poema 102 RAE RM 6212)

Son los mismos elementos, en este caso los ojos, pero cumplen otros fines. El poeta-enamorado sufre y exterioriza ese sufrimiento, se apasiona, dramatiza su situación empleando términos expresivos ("*t tormentos y daños*", "*fuego apagando*", "*mis entrañas abrasa*" ...) , ya no hay dulzura y, lo más importante, intenta poner remedio barroco, de una u otra manera, a su situación.

Está ausente en nuestro cancionero la alusión a otro de los elementos más cantados por los poetas: los cabellos de la amada, en cuyo tópico su resplandor ciega de luminosidad. Suelen ser de oro:

Señora, vuestros cabellos  
de oro son,  
y de acero el corazón. (Anónimo, *Cancionero de Poesías varias*, Labrador 2008, pág 84)

Y sirven como lazos o flechas de amor:

Los cabellos que cabellos,  
Silvia, no se vio pastor,  
lazos son que tiene Amor  
con que prende solo en vellos. (Anónimo, *Cancionero de poesías varias* Labrador 2008, pág105)

Detalle que no debe pasar desapercibido y que tendría que ver con esa moral recatada del recopilador.

Lo que no falta en este cancionero es la poesía vista desde la perspectiva femenina, representada por la propia voz de la mujer que expresa sus deseos y sentimientos. Estos poemas engarzan con la tradición de las *cantigas de amigo* que desde la Edad Media llegan a los cancioneros del XV, donde eran abundantes, para pasar casi inadvertidos durante el Renacimiento y recuperarse con matices, como veremos, en los cancioneros del XVII. Tienen pues una influencia muy directa de la poesía tradicional popularizante.

En nuestro RAE RM 6212 hay cinco poemas en los que la narradora es una mujer. De todos ellos, el número 9 es el que más se ajusta en forma y contenido a la tradición galaico portuguesa. Una dama se lamenta de la ausencia de su amado mirando un retrato de su galán “tiernamente”. Pero el canto ya no se limita a una queja lastimera. En la mujer que protagoniza la poesía barroca hay una rebeldía por esta ausencia:

Si es fuerza que e de quereros,  
¿de qué sirve el pertrecho  
de un matrimonio en mi pecho  
quiere el entrar defenderos?

Hay pasión:

Qué laberinto se ordena  
a mi mal, pues cuando os miro,  
porque no os veo suspiro,  
que es gloria veros y pena.

Y hay deseo:

Ventura fuera el no veros,  
mas ya que os vi, dicha fuera

que veros aquí pudiera  
y tan cerca como os veo,  
mas es ciego mi deseo  
y sueña lo que él quisiera. (Poema 9 RAE RM 6212)

Todo ello representado en un hábil juego conceptista en el que el autor contrapone la presencia irreal del amado (retrato) con la ausencia real, lo que causa alegría y pena al mismo tiempo en el corazón de ella “*que es gloria veros y pena*”. Llega a sugestionarse y entabla una conversación con el retrato hasta que se da cuenta de su error, en un recurso dramático, muy del gusto barroco, propio del monólogo de comedias:

Decidme retrato mío  
si mío es justo llamaros,  
si he de poder agradaros,  
¿qué otorgáis, callando? Fío.  
¿Más como un retrato frío  
hablar puede? ¡Ai que soi yo! (Poema 9 RAE RM 6212)

Acto seguido, el autor emplea otra imagen frecuente en la literatura y la pintura de la época, la del niño mirando tras el espejo por si alguien hubiera detrás:

Cual niño que se miró  
en espejo que a ver va  
si en el envés del está  
lo que en el espejo vio.

Un recurso pictórico que tiene que ver con la perspectiva y la anamorfosis, con los nuevos avances de la ciencia y de la percepción visual que se dan ya en la Edad Moderna y de los que hablamos anteriormente. Un pretexto para establecer un juego de apariencias, el mecanismo tan utilizado en el arte barroco de la doble realidad, de la paradoja que pone en entredicho el sentido común (Serés 1996), que engarza con el reflejo de la cara de la amada en las fuentes al mirarse el amado, recurso ancestral de la poesía amatoria.

En cuanto al poema número 2 es un ejemplo del exceso, de la vehemencia de la lírica barroca de influencia popular. La amada se desea a sí misma todos los males posibles, en una hiperbolización de la justificación de inocencia, para demostrar a su amado que los celos que éste siente son infundados:

Un tigre cruel me espere,  
un oso hambriento me aguarde,  
llore mi remedio tarde  
y de un dolor desespere.  
Viva la tierra me trague,  
el mar me esconda en su abismo,  
persígame el cielo mismo  
y su rey me desampare.  
Y junto lo que he nombrado  
se conjure a darme muerte  
cuando de amarte y quererte  
suspires que me he cansado. (Poema 2 RAE RM 6212)

Ya vimos arriba que esta sucesión de elementos, que acaban resumiéndose en una estrofa final que los recoge y da sentido, es uno de los recursos más frecuentes de la poesía barroca de tono popular, y demuestra que aunque el espíritu de las *cantigas de amigo* sigue presente, en el XVII la forma y el contenido son otros. La mujer, como el hombre, lastimados de amor ya no permanecen estáticos, como abducidos por el dolor, sino que se quejan, se revuelven e incluso entran al ataque, como podemos comprobar en el poema 8, donde la dama reprende a su marido, de manera virulenta, por tener celos:

Traidor, infame, necio y atrevido,  
sin Dios, sin fe, sin ley, fiero, inhumano,  
cobarde, vario, avaro y mal nacido (...)  
Al reinado, al imperio y señoríos  
les pongo por testigos que si sientes  
que yo soy adúltera, tu mientes.



Aunque puedan parecer excesivas estas alusiones al adulterio y a las infidelidades amorosas, no debemos olvidar que Quevedo llamó al siglo de Oro el “siglo del cuerno”. Los cornudos, cabrones, mansos y demás apelativos, con los que se denominaba a estos personajes que poblaban las comedias, las novelas y las coplas, no eran más que un reflejo de una realidad social latente. De todos ellos, tal vez el más vilipendiado sea el cornudo consentido:

Isidro, si a nuestra tierra  
bueyes venís a buscar,  
estos tres podéis llevar:  
Medina, Vergel y Sierra. (Juan de Tasis en Luján 1988, pág.112)

Diferente y al mismo tiempo enraizado en la tradición de las *cantigas de amigo*, es el poema 75, un *contrafacta* hecho con reminiscencias de un romance antiguo y una canción popular con su villancico:

Aires de mi aldea,  
vení y llevadme,  
que los aires de ausencia  
son malos aires.

Una extraña combinación estrófica en la que el poeta narra la historia de una niña que celosa se ausenta de su aldea y pide a la muerte que se la lleve porque no puede resistir su mal de amores. Una variedad más de este mosaico maravilloso que es nuestro cancionero.

#### **6.4 Más allá del desengaño**

Nos vamos a detener ahora en el poema 4, que avanza un paso más en la percepción barroca del desengaño.

### **Laméntase un galán viéndose afligido en una soledad**

Jardines bellos, árboles frondosos,  
murmuradoras fuentes, verde suelo,  
flores que cual estrellas en el cielo  
en el jardín bordáis cuadros vistosos.  
Cantoras aves, bulliciosos vientos,  
oíd atentos  
los males míos;  
profundos ríos  
que al mar de enojos  
vienen de mis ojos,  
oíd, si no os sentís por afrentados,  
que un deshonorado cuente sus cuidados:  
Subí murallas, destruí ciudades,  
maté enemigos, bravos hechos hice  
a mi nombre ganando eternidades,  
y al fin perezco en soledad y males.

En el plano formal, el poema se divide en tres partes. En la primera, el narrador evoca a su interlocutor, que no es otro que la Naturaleza, un *locus amoenus* habitual y tópico. Veamos el parecido con la estrofa 18 de la *Égloga I* de Garcilaso y podremos constatar la gran influencia que el poeta castellano ejerció en toda la poesía posterior a él:

Corrientes aguas puras cristalinas,  
árboles que os estáis mirando en ellas,  
verde prado de fresca sobra lleno,  
aves que aquí sembráis vuestas querellas,  
hiedra que por los árboles caminas,  
torciendo el paso por su verde seno:  
yo me vi tan ajeno  
del grave mal que siento (...)

La similitud existente entre la égloga garcilasiana y nuestro poema es evidente. En ambos, y en la práctica totalidad de la poesía lírica de la época, algo que ya

se ha dicho, el poeta-protagonista-narrador busca el paisaje. Es un ser afligido que desea un entorno natural como marco a su lamento y esta fórmula literaria, ocupa la parte inicial del poema. En una segunda parte, intenta llamar la atención de la naturaleza reclamando ser escuchado y en la última, tras repasar levemente su vida aventurera, abre su corazón y muestra la razón de su queja, la causa de su mal: el desengaño. Una soledad no deseada cuya causa no es el desaire de una mujer, como marca la tradición del amor cortés, sino el olvido social.

La estructura estrófica es original, se mezclan endecasílabos y pentasílabos, en una extraña combinación que se asemeja a la silva, pero alternando los versos de cinco sílabas con los de once, en lugar de lo habitual que sería entremezclar endecasílabos con versos de siete sílabas. La rima también es variada, unas veces asonante (eternidades-males) y otras consonante (míos-ríos), lo que indica una cierta despreocupación y falta de maestría del poeta que, sin embargo, logra una agradable armonía con la acentuación de los versos y la elección del vocabulario. Nótese que la práctica totalidad de las palabras llevan una acentuación llana. El uso del hipérbaton (*murmuradores fuentes, cantoras aves*) ayuda a crear la melodía, así como el paralelismo de algunas construcciones, versos 11-14, roto en ocasiones por el hipérbaton “*Subí murallas, destruí ciudades,/ maté enemigos, bravos hechos hice*”. Estamos pues ante un poeta que sin ser un maestro, sí demuestra ciertas habilidades creativas.

La incorporación, al comienzo de un elemento auditivo como es el murmullo de la fuente, junto a los árboles frondosos, los bellos jardines y el verde suelo, todos ellos lugares comunes de poco ingenio, ayuda a definir el lugar ameno, imprescindible en la puesta en escena de la primera poesía del Siglo de Oro, elemento que se completa con una alusión a las estrellas, imágenes de paz porque lo son de orden. Son bellas en sí mismas pero también en el orden que revelan, algo que preocupaba e interesaba a los intelectuales de la época.

Hay un aspecto que relaciona directamente esta poesía con el petrarquismo. Nos referimos a la melancolía. Como señala M<sup>a</sup> Pilar Aparici en su trabajo *Teorías amorosas en la lírica castellana del siglo XVI* (BBMP, XLIV, 1968), “Petrarca

busca la soledad, se encierra en sí mismo y considera entonces el pasado feliz en contraste con el triste presente". Nuestro "galán" pone de relieve su pasado glorioso "*Subí murallas, destruí ciudades*" frente a la situación actual "*deshonrado*". Esta melancolía propiciada durante el Renacimiento, unas veces por la infidelidad de la amada, por su ausencia, o por su desdén, no se queda en el XVI, atraviesa el XVII, pero en el nuevo siglo los motivos para la melancolía, como hemos visto, son otros.

Debemos tener siempre presente que el Barroco es un mundo en crisis. Umberto Eco lo resume de manera magistral:

La turbación que provoca en el hombre el descubrimiento de que ya no ocupa el centro del universo, va acompañada de la desaparición de las utopías humanistas y renacentistas respecto a la posibilidad de construir un mundo pacífico y armonioso. Las crisis políticas, las revoluciones económicas, las reglas del "siglo de hierro", el retorno de la peste, todo ayuda a reforzar el descubrimiento de que el universo no ha sido creado a la medida humana y de que el hombre no es ni su artífice ni su dueño. Paradójicamente es el enorme progreso del saber el que produce la propia crisis del saber. (Eco, 2004, pág.225)

El hombre del XVII es por lo general pesimista, gusta de la melancolía y de la dramatización de la vida. Ambas le llevan a rodearse a veces, no siempre, de un *locus amoenus* ideal para reflexionar y lamentarse, como haría el hombre del Renacimiento, pero esta vez no para regodearse en la ausencia de la amada, figura que en el poema que estamos analizando no aparece ni insinuada, sino para mostrar su desencanto.

Después de haber peleado por su país y por el engrandecimiento de su fama personal, no obtiene ni reconocimiento social, ni compañía alguna, está "*deshonrado*", es decir, sin honra, sin fama y sin trabajo. El héroe queda abandonado, incluso es ignorado. Un tema éste que se repite en la poesía de cancioneros tardíos, como podemos ver en este poema del *Cancionero de Pedro de Padilla, con algunas obras de sus amigos*, editado por J. Labrador:

Yo é llegado muy perdido,  
con grande neçesidad,

a esta corte afligido  
de seys males combatido  
cargado de enfermedad.

Biejo, proue y desgastado,  
fuera de mi natural,  
de parientes oluido,  
mi patrimonio gastado,  
sin tener ya qué gastar.

No me pesa dello, el rey,  
dello no tengo pesar,  
que por uos y por la ley,  
y por madama Ysael,  
mucho más se á de pasar.

Mas pésame de benir  
de la guerra de contrarios,  
manco, harto de serbir,  
para benir a morir  
en manos de secretarios.

Que hieren de unos reueses  
con la pluma y sin espadas,  
que los muy brauos françeses,  
peleando en los paueses,  
no dan tales cuchilladas.

Como los bisoños finos  
que sin dezir donde uays,  
por matar sus enemigos  
matan sus propios amigos  
hiriéndolos por detrás.

Son tan diestros en la guerra  
y en el arte militar  
que por dezir: ?Çierra, çierra?

al conbatir de la tierra  
dizen ellos: ?No á lugar?.

Sin tocar a recoxer,  
dizen: ?¡Marche el escuadrón!?  
y al tienpo de arremeter,  
sin yr a rreconoçer,  
dizen: ?No ay dispusiçión?

Mas después que está rrindida  
la tierra por el conbate,  
esto ya es cosa sabida,  
que a ninguno dan la uida  
si no es hombre de rrescate.

Ya no lo puedo sufrir,  
ni pasar por tal sentençia,  
que por no los ber ni oýr,  
señor, quiérome rrendir  
a vuestra real clemençia.

A Vuestra Magestad suplico,  
como a escudo y peto fuerte  
de toda la cristiandad,  
que con su mano real  
me dé la bida o la muerte.

Mandarme puede matar,  
que yo estoy aparejado,  
y si no mándeme dar  
con que pueda sustentar  
la bida como soldado.

Que pasar tanta probeça  
quien á perdido la sangre  
subiendo con gran firmeza,  
no es muy grande gentileza

dexallo morir de hanbre.

Que si a Ytalia doy la buelta  
y boy libre deste trançe,  
por Nápoles y Gaeta  
camino de la Goleta  
boy disiendo este rromance:

Muerta queda la meliçia  
que yo bien al bi matar,  
en este canpo de Uargas  
y en el ualle de Gaytán?. (En Labrador y Di Franco, 2009, poema 166)

La vida y la inminente muerte del soldado español del RAE RM 6212 y de éste del poema de Padilla, son la metáfora del final del Imperio. Un país que ha perdido sus energías en luchas que han acabado, como en la Guerra de Vietnam, en el olvido de la población hacia los soldados, la enfermedad y la soledad de éstos.

Es en los versos finales pues, cuando el poema alcanza su verdadero valor, su originalidad con respecto a una tradición que se remonta a finales del siglo XV. Entonces se nos muestra plenamente barroco dentro de una hornacina renacentista y logra su máximo valor informativo y simbólico: el desánimo de una sociedad vestida de oropeles con el corazón inerte, que se lamenta del presente al que le ha conducido su pasado.

El Análisis Estructural nos aporta una visión eficaz de los diferentes estados del ego por los que atraviesa el narrador-protagonista, que coinciden con los estados predominantes en las diferentes etapas de una vida. El *Niño* sensible que disfruta de la naturaleza y el entorno está presente en la primera parte del poema. Después entra en juego el *Padre* que reclama orden y atención; seguidamente el *Adulto*, que es capaz de analizar y relatar en tres versos el transcurso de toda una vida, para en la última parte, este *Adulto* verse de nuevo apoderado por el *Niño Adaptado* quejumbroso, que se lamenta de perecer solitario y enfermo.

El empleo del sistema de Eric Berne nos ayuda a la hora de entender en todo su conjunto un hermoso poema dedicado al desencanto vital, tema muy de la época. La actitud básica es la de YO ESTOY MAL, durante todo el poema y la emoción que manifiesta es la *Tristeza*. Evidentemente su rol es el de *Víctima*.

En el poema se manifiestan claramente tres transacciones cruzadas diferentes. En estas transacciones las dos personas que interactúan se hablan desde distintos estados del ego, impidiendo la visión del estado del ego contrario y facilitando así el desarrollo de una programación de conducta (Valbuena, 2006, pág.105).

Al comienzo del poema encontramos una transacción de *Súplica* que parte de una conducta de *Niño Adaptado* en la que el poeta pide a la Naturaleza, *Padre Crítico*, que escuche sus lamentos: “Cantoras aves, bulliciosos vientos/ oíd atentos/ los males míos”.

Entre los versos 13 y 15 vemos una transacción *Arrogante*, que parte de una conducta de *Padre Crítico* desde la que el individuo plantea unas relaciones de superioridad: “Subí murallas, destruí ciudades/ maté enemigos, bravos hechos hice/ a mi nombre ganando eternidades”.

El último verso es una clara transacción *quejumbrosa*, “y al fin perezco en soledad y males”, responde desde un *Niño Adaptado* y programado a cualquier estímulo externo con una queja, es propia de las personas depresivas.

Hemos ido viendo con el análisis de los diferentes poemas amorosos de este cancionero cómo se han ido transformando las convenciones amorosas de la poesía. Cómo las damas protagonistas de los poemas se hacen de carne y hueso, conscientes de su poder sobre el hombre y cómo éste deja de sublimar sus deseos amatorios para reclamar favores carnales. Se termina el fingimiento del amor ideal. Los desesperados amantes poéticos de las generaciones precedentes esperaban la inmortalidad del sufrimiento que cantaban (Parker 1986), los del XVII buscan, pretenden y encuentran la sublimación en el amor carnal, sobre todo en la literatura más popular. La mujer deja de ser inmutable, se hace voluble incluso es infiel.



Ahora ya ni las mujeres ni el amor son objeto de idealización. La mujer sigue siendo hermosa, deseable, pero es humana y como tal tiene defectos. Para los poetas del XVII el amor siempre es carnal y la volubilidad e infidelidad son sus complementos naturales, “el amor no es la más espiritual de las experiencias humanas, pero sí la más gloriosa por la felicidad temporal que puede provocar” (Parker 1986).

## 7. Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos dado respuesta a los objetivos que nos propusimos al empezar la investigación. Once objetivos y once respuestas que resumimos en estas conclusiones. Hemos seguido para ello una línea de trabajo uniforme encaminada a sustentar la hipótesis de que los cancioneros o volúmenes de poesías varias son una esencial fuente de comunicación e información sobre el sentir y pensar de los hombres y mujeres que vivieron en la España de la época en que fueron escritos. Por lo allí reflejado sabemos qué interesaba y preocupaba a todo el abanico social de la primera mitad del siglo XVII, quiénes eran considerados héroes y quiénes villanos y por qué; de qué se burlaba la sociedad, cómo amaba y cuáles eran sus ambiciones y desengaños.

En estas conclusiones:

- 1- Detrás de cada texto barroco hay más de una lectura. Los elementos comunicativos de la expresión poética son ricos y variados. El escritor del XVII no sólo escribe para propiciar la lectura individual del receptor ensimismado, sino que lo hace para que su obra, principalmente la escrita en verso, sea recitada e incluso representada en círculos más o menos amplios.
- 2- Leyendo las obras contenidas en nuestro cancionero podemos entender mejor a los españoles de aquella época. El objeto del amor del poeta del Barroco ya no es otro que la consumación carnal, de manera que la mujer, aunque sigue ocupando los escalones más bajos de la escala social, adquiere un papel relevante en el juego amoroso.
- 3- Mosaico de una realidad, los cancioneros son pues una fuente comunicativa e informativa esencial para quienes, siglos después, queremos acercarnos a esa apasionante época de nuestra historia. Y en ese acercamiento nos encontramos con que el Barroco es la antesala de la

Modernidad. El carácter inestable, cambiante, polidimensionado, superficial a la vez que enrevesado del Barroco, está presente hoy, en el siglo XXI, en todo el ámbito social y cultural.

- 4- Los cancioneros y los volúmenes de poesías varias son algunos de los principales medios de información del siglo XVII, en ocasiones no inmediata, pero en otras acogieron poemas de una inmediatez evidente. Por los datos que acumula, podríamos denominar a los cancioneros como una pequeña “hemeroteca”. También, los cancioneros difundían lo que interesaba a los españoles y a los extranjeros.
- 5- Durante el Renacimiento y el Barroco hubo una gran variedad de canales comunicativos no escritos y escritos. Todos ellos jugaron un papel importante en la transmisión de noticias y en la expansión de las distintas ideologías, de los mensajes del poder, o mejor dicho, de los poderes (civil y religioso) y servían de cauce a las nuevas corrientes culturales y de pensamiento. Eran, por tanto, piezas fundamentales de la transformación que vivía la sociedad y, al mismo tiempo, el mejor de sus reflejos.

Los cancioneros cumplen asimismo una función propagandística, son herramientas codiciadas por su popularidad y utilizadas para perpetuar la memoria de quienes tenían el poder o incluso para propiciar la caída de quienes con sus abusos podían socavar el sistema, un sistema anclado en la monarquía, el catolicismo y la oligarquía.

- 6- Aplicando tanto el Análisis Transaccional como el modelo de las etapas del amor de Horton, hemos podido corroborar con un método científico cómo el comportamiento de los personajes de los poemas de este cancionero obedece a unas normas de conducta perfectamente delimitadas que se ajustan a los diferentes estados precisados por Eric Berne al estudiar el comportamiento humano y su posterior reflejo en el cine y la literatura.

Nuestro cancionero nos informa también de otros aspectos como la realidad vivida por los Tercios, de donde volvieron miles de soldados *rompidos*. Españoles que dieron lo mejor de su juventud por el Imperio y por la religión, y regresaron, como siglos después lo harían los soldados de Cuba o los marines de Vietnam, para ser ignorados, cuando no despreciados por sus vecinos y por su país.

- 7- El hacinamiento de hombres y mujeres en las ciudades trajo como consecuencia la elaboración de productos sociales y culturales destinados a un público indeterminado, que compra sólo aquello que le gusta e interesa o que le divierte y entretiene. Nacen así la cultura de masas y al socaire los primeros productos *kitsch* fruto de esa bipolarización de la cultura por razones sociales e históricas que obliga a una pluralidad de mensajes.
- 8- Si en el siglo XXI hay una preeminencia del mundo de la imagen y de la percepción visual, si este siglo y el anterior se caracterizan por una ruptura con los lenguajes tradicionales, hemos podido ver en nuestro cancionero que esa intencionalidad ya se había extendido en el Barroco. La búsqueda de la complicidad del receptor, el uso de la persuasión y la admiración para traer al público es una constante en la cultura y el espectáculo barrocos.
- 9- El RAE RM 6212, como la práctica totalidad de los cancioneros, honra a Felipe II cuyo recuerdo sigue vivo durante el reinado de su hijo. Recordar su figura es mantener viva la llama de la monarquía.
- 10- El Barroco es un siglo en crisis, una crisis que va más allá de la economía e incide en el ámbito social, cultural y en el sistema de valores. El Imperio

se desmorona, hace aguas y con él están a punto de derrumbarse los pilares sobre los que se sustenta. El desánimo y el desengaño cunden entre los españoles y el poder reacciona, busca sus estrategias para levantar la moral del pueblo y conducir sus sentimientos y acciones por un camino que siempre corre paralelo a los intereses de la oligarquía que tiene en el Rey a su principal valedor. El monarca es en el Barroco el garante del sistema, en él confía el pueblo y a él deben su posición los poderosos. La Iglesia juega un papel central en la Política del Rey.

- 11-El Cancionero RAE RM 6212 se hace eco de productos destinados a los dos tipos de consumidores que conviven en la sociedad, el hermético y elitista y el popular y abierto. El gran público consumía uno pero le gustaba saber del otro, aunque enseguida vemos cómo prima en nuestro recopilador el gusto por lo fácil y popular, en definitiva lo que podemos definir como poemas *kitsch*. Los productores de estas “mercancías”, hoy como entonces, usan los resortes de este tipo de cultura para configurar tipos, formar mentalidades y agrupar masas ideológicamente.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- ABRIL, Gonzalo (2003): *Presunciones II. Ensayo sobre comunicación y Cultura*. Valladolid. Junta de Comunidades de Castilla y León.
- AGUILERA, César (1988): *Historia de la comunicación*. Madrid. Atlas.
- AGUIRRE, Ángel M. (1995): "Elementos afronegroides en dos poemas de Luis de Góngora y en cinco villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz". *Scritti "contro": Modelli in discussione nell letterature iberiche. Tai del Convengo di Roma*. Roma. Ed. Bulzoni.
- (1997): *Teoría de la información. Datos, relatos y ritos*. Madrid. Cátedra
- ALONSO, Dámaso (1951). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. Madrid. Editorial Gredos.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis (1972): "La sinonimia en el lenguaje marginal de los siglos XVI y XVII españoles". *Revista de la facultad de Filología*. Volumen XXII. Madrid
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Ángel (1959): *Obras*. Madrid. Cultura Hispánica.
- AMELANG, J.S. (1993): *El hombre barroco*. Edición de Rosario Villari. Madrid. Alianza.
- ANÓNIMO (1978): *Lazarillo de Tormes*. Zaragoza. Clásicos Ebro.
- APARICI, M.Pilar (1968): "Teorías amorosas en la lírica castellana del siglo XVI". *BBMP XLIV*. Madrid.
- ARELLANO, Ignacio y VITSE, Marc (2004): *Modelos de vida en la España del siglo de Oro*. Pamplona. Universidad de Navarra.
- ARREDONDO, M<sup>a</sup> Soledad y otros (2009). *Paratextos en la literatura española. Siglos XV-XVIII*. Casa de Velázquez. Madrid
- AYALA, Francisco (1971). *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*. Madrid. Aguilar

- AZACETA, J.M. y GARCÍA DE ALBÉNIZ (1984). *Poesía cancioneril*. Barcelona. Plaza y Janés.
- BAJTIN, Mijail (1988): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona. Daktal.
- BARRIONUEVO DE PERALTA, Jerónimo de (1996): *Avisos del Madrid de los Austrias y otras noticias*. Comunidad de Madrid.
- BATAILLON, Marcel (1979): *Erasmus y España*. México. Fondo de Cultura Económica.
- BENIGNO, F. (1994): *La sombra del rey. Validos y lucha política en la España del siglo XVII*. Madrid. Alianza.
- BELTING, Hans (1983): *¿Está agotada la Historia del Arte?* Munich. Deutscher Kunsverlag.
- BERNÁRDEZ, Asunción (2007) "Pintando la lectura: mujeres, libros y representación en el Siglo de Oro". *Edad de Oro*. Número XXVI. Madrid.
- BLECUA, J.Manuel (2003): *Poesía de la Edad de Oro*. Madrid. Castalia.
- BOUZA, Fernando (1998): *Imagen y propaganda. Capítulos de la historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid. Akal
- (2000): *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*. Salamanca. SEMYR
- (2001): *Corre manuscrito, corre. Una historia cultural del siglo de Oro*. Madrid. Marcial Pons.
- BRIDGE, John y SERGE DENISOFF, Serge (1986): "Chansing Courtship Pattern in the Popular Song: Horton and Carey". *Popular Music and Society*. Vol. 10. Issue.
- BRUMONT, Francis (1987): "La peste de 1599 en Burgos, una relación del regidor Andrés de Cañas". *CIH Brocar*. Número 13. Burgos.
- BUENO, Gustavo (1999): *España frente a Europa*. Madrid. Ed. Alba
- (2004): *Panfleto contra la democracia oralmente existente*. Madrid. Esfera de los libros.
- CARO BAROJA, Julio (1985): *Las formas complejas de la vida religiosa (Siglos XVI y XVII)*. Madrid. Sarpe.

- (1968): *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid. Revista de Occidente.
- CHAMORRO FERNÁNDEZ, María Inés (2006): *Léxico del naipe en el Siglo de Oro. Juegos, gariteros, gansos, abrazadores, andarríos, floreos, fullerías, fulleros, guiñones, aullones, modorros, pandilladores, saladores, voltarios y ayudantes de las casas de tablaje*. Gijón. La Trea.
- CHARTIER, R. y CARVALLO G. (1998): *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid. Taurus.
- CORREAS, Gonzalo (2000) *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Pamplona. Ed. Digital del GRISO.
- COZAR de, R. (1991) *Poesía e imagen. Formas difíciles del ingenio literario*. Sevilla. Carro de Nieve.
- CRIESZ, Ludwig (1973): *Fenomenología del kitsch*. Barcelona. Tusquets.
- CRUZ, San Juan de la (1983). *Poesía*. Ed. Domingo Ynduráin. Madrid. Cátedra.
- CURTIUS, Ernest Robert (1981): *Literatura europea y Edad Media Latina*. México. Fondo de Cultura Económica.
- DELEITO Y PIÑUELA, José (1987): *La mala vida en la España de Felipe IV*. Madrid. Alianza.
- (1988) *También se divierte el pueblo*. Madrid. Alianza
- DI PINTO, Elena (2006): "Cervantes y el hampa: paseo por la lengua de los bajos fondos". *Culturas populares. Revista electrónica* 2. Madrid.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (1971): *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*. Barcelona. Ariel.
- (1992) *La sociedad española en el siglo XVII*. Granada. Universidad de Granada-CSIC.
- ECHEVARRÍA ANDRADE, Bolívar (2000): *La modernidad de lo barroco*. Méjico. ERA.
- ECO, Umberto (2004) *Historia de la belleza*. Barcelona. Lumen.
- ELIOTT, T. H. (1972): *Revoluciones y rebeliones de la Europa Moderna*. Madrid. Alianza.



- ETIENVRE, Jean Pierre (1983): "Paciencia y barajar: Cervantes, los naipes y la burla". *Coloquio Internacional Cervantino*. Universidad de Würzburg.
- FERNANDEZ ÁLVAREZ, Manuel (2002). *La sociedad española en el Siglo de Oro*. Madrid. Gredos.
- (2002) *Casadas, monjas, ramera y brujas. La olvidada historia de la mujer en el Renacimiento*. Barcelona. Círculo de Lectores.
- FEROS, Antonio (2002): *Lerma*. Madrid. Marcial Pons.
- FEROS, Antonio y GELARBERT, Juan (2006) *España en tiempos del Quijote*. Madrid. Taurus.
- FIGUEROA, Francisco de (1989): *Poesía*. Ed. M. López Suárez. Madrid.
- GAOS, Vicente (1979). *Cervantes novelista, dramaturgo, poeta*. Barcelona. Planeta
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M<sup>a</sup> Cruz (1973): *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid. Taurus.
- GANIVET, Ángel (1956): *Idearium español*. Madrid. Espasa Calpe.
- GERBNER, G. (1960), en Ball, John y Byrnes, Francis C. (Editores) *Research, Principles and Practices in Visual Communication*. Nueva York, National Education Association. Department of Audiovisual Instruction, P. 4.
- GIMBER, Arno (1992): "Los rufianes de la primera Celestina: observaciones acerca de una influencia literaria". *Celestinesca*. Madrid.
- GINZBERG, Louis (1946): *Las leyendas de los judíos*. Filadelfia.
- GONZÁLEZ GARCÍA, José María (1998): *Metáforas del poder*. Madrid. Alianza.
- GRACIÁN, Baltasar (1974). *Agudeza y arte de ingenio*. Madrid. Espasa Calpe.
- HERNANDEZ GUERREO, J.A. (2004): "Retórica, Literatura y Periodismo". *Acta del IV Seminario Emilio Cautelar*. Cádiz.
- HERRERA, Fernando de (2001): *Anotaciones a La poesía de Garcilaso*. Ed. Inoria Pepe y J.M.Reyes. Madrid. Cátedra.
- HERRERO GARCÍA, Miguel (1966): *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid. Gredos.

- HOLSTI, O. (1969): *Content analysis for the Social Sciences and Humanities*. Mass. Adisson-Wesley.
- HOROZCO, Sebastián de. (2010). *Cancionero de Sebastián de Horozco*. Toledo. Junta de Comunidades de Castilla La Mancha.
- HORTON, D. (1957): "The dialog of courthsip in popular songs". *American Journal of Sociology*
- HUERTA CALVO, Javier y otros (2001): *Tiempo de burlas. En torno a la litreratura burlesca del siglo de Oro*. Madrid. Editorial Verbum.
- HUME, Martin (1949): *La corte de Felipe IV*. Barcelona. Editorial Mercedes.
- JONES, O.R. (1981: *Siglo de Oro: prosa y poesía*. Barcelona. Ariel.
- LABARGA, Fermín (2004): "El posicionamiento inmaculista de las cofradías españolas". AHIg.Volumen 13. Pamplona.
- LABRADOR HERRAIZ J.J. y DIFRANCO, RALPH A. (2004): "Villancicos de negros y otros testimonios al caso en manuscritos del siglo de Oro". *Actas del III Congreso Internacional Lyra Minima Oral, Sevilla 2001*. Ed. de Pedro M. Piñero. Sevilla.
- (2003) *Cancionero sevillano de Lisboa*. Universidad de Sevilla.
- (1989) *Cancionero de poesías varias*. Ms. 2803, *Biblioteca del Palacio Real de Madrid*. Madrid. Editorial Patrimonio Nacional.
- (2008) *Cancionero de Poesías varias*. Ms. *Reginensis Latini 1635 de la Biblioteca Vaticana*. Almería. Universidad de Almería.
- (1999) *Romancero de Palacio*. Cleveland. Cancioneros Castellanos.
- (2010) "Zoología erótica en la lírica del siglo de Oro". *El Humanista*, vol. 15.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1979): "Oda de fray Luis de León dedicada a Juan de Grial. *Anuario de estudios filológicos de la Universidad de Extremadura*. Cáceres.
- LIPMANN, W. (1997): *Public Opinión*. New Cork. Free Press Paperlacks.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1980): *Siglos de Oro: Renacimiento*. Barcelona. Crítica
- LOZANO NAVARRO, Julián José (2005): *La compañía de Jesús y el poder en la España de los Austrias*. Madrid. Cátedra.

- LUCAS, Ana (1992): *El trasfondo barroco de lo moderno*. Madrid. UNED
- LUJÁN, Néstor (1988): *La vida cotidiana en el Siglo de Oro español*. Barcelona. Planeta.
- MANRIQUE, Jorge (1979): *Jorge Manrique. Obra completa*. Barcelona. Ediciones 29
- MARAVALL, J.A., (1944): *Teoría española del Estado en el siglo XVII*. Madrid.
- (1996): *La cultura del Barroco*. Barcelona. Ariel.
- MARGIT FRENK (1982): "Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el siglo de Oro". *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma.
- MARÍAS, Julián (1985). *España inteligible*. Madrid. Alianza.
- MARQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1968): *Espiritualidad y Literatura en el siglo XVI*. Madrid. Alfaguara.
- MARTINEZ PEÑAS, Leandro (2007): *El confesor del rey en el Antiguo Régimen*. Madrid. Editorial Complutense.
- MARTÍNEZ SHAW, Carlos ( ): *El tiempo del Quijote: sociedad y Cultura*.
- MAYORAL, Marina (1989). *El oficio de narrar*. Madrid. Cátedra.
- MILLER, G. R. (1978): «Interpersonal Communication». En BOOK, Cassandra L.: *Human Communication: Principles, Concepts & Skills*. Nueva York, St. Martin's Press, Pp. 141-185.
- MOLINA PIÑEDO, fray Ramón (1990): "La epidemia de peste en 1599 en Yunquera de Henares, y el voto que se hizo a la Virgen de la Granja". *Wad-Al Hayara*. Guadalajara. Diputación Provincial.
- MONOD, Paul Kléber (2001): *El poder de los reyes: monarquía y religión en Europa*. Madrid. Alianza.
- MORROS MESTRES, Bienvenido (1998): *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*. Barcelona. Quaderns Crema.
- NICOLÁS, C. (1986): *Estrategias y lecturas. La anamorfosis de Quevedo*. Cáceres. Universidad de Extremadura.

- ORTEGA SIERRA, Sara (2010): *Peleas de gayos en el cancionero de Baena: definición, tipología y po-ética del decir lúdico*. University Lee.
- PADILLA, Pedro de (2009): *Cancionero de Pedro de Padilla con algunas obras de sus amigos*. Edición de J. Labrador y R. Di Franco. México. FAH.
- (2010) *Romancero*. Edición de J. Labrador y R. Di Franco. México. FAH.
- (2011) *Jardín espiritual y grandezas y excelencias de la Virgen Nuestra Señora*. Edición de J. Labrador y R. Di Franco. México. FAH.
- (2008) *Thesoro de poesías varias*. Edición de J. Labrador y R. Di Franco. Pontevedra. Colección Cancioneros Castellanos
- PARKER, Alexander A. (1986): *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*. Madrid. Cátedra.
- PEDROSA, José Manuel (...). "Lope de Vega y *El sol parado*: mito, leyenda, drama". Madrid. Universidad de Alcalá de Henares
- POZUELO YVANCOS, José María (2011): "Las vías lingüístico-desautomatizadoras en el tópico de la queja dolorida". *La poesía amorosa de Quevedo*. Centro Virtual Cervantes
- PREGELJ, Barbara (1999): *El kitsch en el barroco castellano*. Universidad de Ljubljana.
- PULIDO SERRANO, Juan I. (2006): "Las negociaciones con los cristianos nuevos en tiempos de Felipe III a la luz de algunos documentos inéditos (1598-1607). *Sefarad*. Vol. 66, julio-diciembre.
- QUEVEDO, Francisco de (1981). *Poesía original completa*. Ed. J.M. Blecua. Barcelona. Planeta.
- (1982) *El Buscón*. Ed. Carlos Vaíllo. Barcelona. Bruguera.
- RAE (2002). *Diccionario de Autoridades*. Madrid. Gredos.
- REDONDO RODRÍGUEZ, María Jesús (2008): "El léxico de germanía en los diccionarios de los Siglos de Oro". CSIC. Madrid
- ROJAS, Fernando de (2004): *La Celestina*. Madrid. Ed. El País.
- RODRIGUEZ DÍAZ, Raquel (2004): *Teoría de la Agenda Settig. Aplicación a la enseñanza universitaria*. Madrid. Observatorio Europeo de Tendencias Sociales.

- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (1955): *Miscelánea vallisoletana*. Valladolid. Miñón.
- (1968): *Poesía y cancioneros (siglo XVI)*. Madrid. RAE.
- (1968): *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Madrid. Castalia
- (1970): *Diccionario de pliegos poéticos*. Madrid. Castalia
- ROGER DE LA FLOR, F. (1995): *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid. Alianza.
- - (2002): *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid. Cátedra.
- ROIG MIRANDA, Marie (2005): "La poesía maorosa de Quevedo y su originalidad. *La Perinola*. Université de NANCY II.
- ROSALES, Luis (1966): *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*. Madrid. Ediciones Cultura Hispánica.
- RUESCH, Jurgen (1972) *Semiotic Approaches to Human Relations*. The Hague. Mouton.
- SERÉS, Guillermo (1996). *La transformación de los amantes*. Barcelona. Crítica.
- SERRA, Màrui (2002): *Verbalia.com. Jugar, leer, tal vez escribir*. Barcelona. Península
- (2000): *Verbalia. Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario*. Barcelona. Península.
- TUSELL, Javier (1998): *Historia de España*. Madrid. Taurus.
- VALBUENA DE LA FUENTE, F. (2006) *Éric Berne, teórico de la comunicación*. Madrid. Edipo.
- (1979) *La comunicación y sus clases. Aplicaciones a diversos campos de la actividad humana*. Zaragoza. Edelvives.
- (1998) *Teoría General de la Información*. Madrid. Editorial Noesis.
- VILLALBA, Joaquín (1803): *Epidemiología española o historia cronológica de las pestes hasta 1801*. Madrid.
- VÖSSLER, Karl (1933): *Introducción a la literatura española del Siglo de Oro*. México. Austral.

- WARDROPPER W., Bruce (1958): *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*. Madrid. Revista de Occidente.
- WOODHOUSE, W (1978): "Hacia una terminología coherente para la poesía satírica del siglo de Oro". *Centro Virtual Cervantes*.
- YUNDURÁIN, Domingo (1994): *Humanismo y Renacimiento en España*. Madrid. Cátedra.
- ZAMORA VICENTE, A. (1988): *Lope de Vega*. Barcelona. Salvat.







CANCIONERO  
*RAE RM 6212*



RAE RM 6212

1

1 **Discurso y vida de un soldado ronpido**

*A mí me llaman Joan del Albarado,  
soi pobre i rico y uso de soldado.*

Nazí en el Nilo en medio del arena,  
criome allá en la India una amazona,  
5 un mes estube en la torrida zona:  
en Caspis tres, i cinco en Cartagena.  
A la bardera me bestí en Marchena,  
en Almódobar me çeñí la espada,  
calçeme las espuelas en Granada,  
10 subí a rozín en Niebla del Condado:  
*a mí me llaman Joan del Albarado,  
soi pobre i rico y uso de soldado.*

Quando me vide hecho caballero  
al Betis bine i enbarqueme en Coria,  
15 cargué una nao de cardo y zanahoria,  
bendila en Flandes i jugué el dinero.  
Allí asenté por mozo de un plaiero,  
las mulas le vendí, bolbime a España,  
híçeme mercader de miel de caña  
20 y en siete años ahorré un ducado:  
*a mí me llaman Joan [de Albarado,  
soi pobre i rico y uso de soldado].*

Robaronme por casa una bezina,  
dicen soi estudiante ia sin blanca,  
en seis años salí de Salamanca  
25 con grado de maestro de cozina;  
al fin piloto, me enbarqué en la China  
y estube en el camino diez beranos,  
hiçieronme allá conde de jitanos  
30 y en prezio de ollas renuncié el estado:  
*a mí me llaman Joan [de Albarado,  
soi pobre i rico y uso de soldado].*

Pasé a Guinea encima de una luna  
y desde allí a los fines del Oriente  
35 donde hallé, entre otras, una jente  
que no comen si güesos de azeituna;  
otras que todo el día tienen luna,  
de noche sol y sienpre lluebe enzinas,  
y cazan con los gatos las gallinas

40 y paren las mujeres el pescado:  
*a mí me llaman Joan [de Albarado,*  
*soi pobre i rico y uso de soldado].*

Busqué al gan turco y bile remedando  
 vn medio almud con un bendo amarillo,  
 45 pedila de zenar, diome un obillo  
 de lana parda, y fuime debanando;  
 un poco más abajo vi jugando  
 el conde Dirlos con Dido de Cartago,  
 y luego sobre un olmo a Simón Mago  
 50 bendiendo güebos güeros y salvado:  
*a mí me llaman Joan [de Albarado,*  
*soi pobre i rico y uso de soldado].*

4 Salí de aquí i halleme en el camino  
 a Joan de Espera en Dios i holgué bello,  
 55 traía cinco blancas en el cuello  
 y de la mano al conde Paladino;  
 cojiome nos abajo un torbellino  
 y dio conmigo en Grecia i Trapisonada,  
 andubo Allá conmigo a la redonda  
 60 hasta que quedé cojo i encorbado:  
*a mí me llaman Joan [de Albarado,*  
*soi pobre i rico y uso de soldado].*

A la carantamaula bi en Jerena,  
 y junto a Carcabuei, entre dos ríos,  
 65 topé con buestos duelos y los míos  
 y díjeles que fuesen horabuena;  
 en Cártama hallé a Paris y a Elena  
 colgando enjundia en sal de un espetera,  
 dijéronme que rábanos de Utrera  
 70 son buenos para el mal de resfriado:  
*a mí me llaman Joan [de Albarado,*  
*soi pobre i rico y uso de soldado].*

5 Fui dispensero de Pilato en Roma  
 y de lo que sisé compré un colete,  
 75 estube donde comen hilo prieto  
 y beben alpargates en redoma;  
 junto a Jaén hallé un día a Mahoma  
 y díjome que yba por bellota  
 para curar el mal de farfallota,  
 80 que estaba en el infierno apresurado:  
*a mí me llaman Joan [de Albarado,*  
*soi pobre i rico y uso de soldado].*

Halleme en la de Túnez y en Melilla

- 85 en la nabal y guerra lusitana,  
 en la de San Quintín y la Araucana,  
 y en la de los ynfantes de Castilla;  
 serbí a doña María de Padilla,  
 al franco Baldobinos y a los godos,  
 al biejo Arias Gonzalo i entre todos  
 90 me dieron un bonete colorado:  
 a mí me llaman [Joan de Albarado,  
 soi pobre i rico y uso de soldado].
- Salí de aquí y hallé en tiera de Arabia  
 al Çid haciendo carne de menbrillo  
 95 y **Rengo** y **Tucapel** con mal de rabia;  
 un sabado llegué a tierra de Babia  
 donde los hombres andan en pelote,  
 duermen de codo y andan de cogote  
 y tienen por su rei a Antón Pintado:  
 100 a mí me llaman Joan [de Albarado,  
 soi pobre i rico y uso de soldado].
- Bendí lechuga, açelga y escarola  
 en el Real del Draque tres semanas,  
 mostré danzar seis meses a las ranas  
 105 allá en la plaia de la Fuengirola;  
 pasé otra bez el mar a la isla sola  
 donde las pulgas hacen la ensalada  
 y allá hallé al rei Chico de Granada  
 tirando de los pies a un horcado:  
 110 a mí me llaman Joan [de Albarado,  
 soi pobre i rico y uso de soldado].
- E estando donde mueren de la risa,  
 comen durmiendo y çenan caminando,  
 y uide el Antecristo disputando  
 115 contra los cigarrones quanto apisa;  
 conozco a Manricardo y Doralisa,  
 a Muza y a Galbán y Bençerrajes  
 y otras cien mil maneras de linajes  
 que os contaré quando aia merendado:  
 120 a mí me llaman Joan del Albarado,  
 soi pobre y rico y uso de soldado.

### Satisfacción de una dama a unos celos de un galán

- 8                   Enuidias me den la muerte,  
falsos favores me engañen,  
traiciones me desengañen  
no acierte en mí buena suerte.
- 5                   Por celos míos peresca,  
tu enojo mi muerte sea,  
en otra enpleado te bea,  
todo el mundo me aboresca.
- 10                  Vn dragón fiero inhumano  
sea mi sepulchro bibo,  
deme muerte un lobo esquibo  
y un león cruel tirano.
- 15                  Muérdame un perro rabioso,  
y orillas del río Nilo  
llore por mí un cocodrilo,  
y enqüentre un toro celoso.
- 20                  Vn tigre cruel me espere,  
vn oso hanbriento me aguarde,  
llore mi remedio tarde  
y de un dolor desespere.
- 9                   Viba la tierra me trage,  
el mar me asconda en su abismo,  
persígame el cielo mismo  
y su rei me desanpare.
- 25                  Y junto lo que é nonbrado  
se conjure a darme muerte  
quando de amarte y quererte  
supieres que me é cansado.

3

### Otro soneto en el mismo intento

BIPA 31933-7? "tiempo"

- Con el tienpo se acaban horas i años,  
con el tienpo el maior reino pereçe,  
con el tienpo el ingenio desfalleze,  
con el tienpo la guera i los engaños;
- 5v           5           con el tienpo da el tienpo desengaños,  
la verdad con el tienpo prebaleze,

con tienpo mengua el mar y con él creçe,  
y con el tienpo acaban nuestros daños.

Con tienpo el mar sereno se afortuna  
10 con tienpo cae la máchina más alta  
y nos da el tienpo sepultura y cuna.

El tienpo seca el canpo y él lo esmalta  
y en mí jamás amor con tienpo falta.

## 4

**Laméntase un galán viéndose afligido en  
una soledad**

Jardines bellos, árboles frondosos,  
murmuradoras fuentes, verde suelo,  
flores que qual estrellas en el cielo  
11 en el jardín bordáis quadros bistosos.  
5 Cantoras aves, bulliciosos bientos,  
oíd atentos  
los males míos;  
profundos ríos  
que al mar de enojos  
10 vienen de mis ojos,  
oíd, si no os sentís por afrentados,  
que un desonrado cuente sus cuidados:  
Subí murallas, destruí çiudades,  
maté enemigos, brabos hechos hiçe  
15 a mi nonbre ganando eternidades,  
y al fin peresco en soledad y males.

## 5

**Faboreçe un galán a su dama y encarécele  
sus perfecciones**

Desde donde naçe el Febo  
hasta donde ba a ponerse  
no é visto más lindos ojos,  
6v María, que los que tienes.  
5 Con ellos matas, das vida,  
con ellos sanas y hieres  
y finalmente con ellos  
envelesas y enloquezes.  
Desde que te los miré  
10 no puedo entender que fuese  
lo que me tiene sin mí

i en sí misma me conuierte.

No soi libre en cosa alguna  
 porque cautibo me tienes,  
 15 hasta el mismo pensamiento  
 con que pienso tus desdenes.

Quando te pienso te hallo  
 ardiendo, pues que me ençiendes,  
 y quando llego a hablarte  
 20 estás mas fría que niebe.

13 Háceme guerra cruel  
 todo quanto en ti contienes,  
 pero si tu gustas deso  
 yo quiero lo que tu quieres.

25 Con los ojos me convidas,  
 y quando pienso que bienes,  
 con la lengua me despides  
 y me sentencias a muerte.

Con la boca me conbidas  
 30 y con las manos me hieres  
 y todo lo llebo bien  
 porque entiendo que me entiendes.

Sienpre deseo tu gusto  
 y mi disgusto pretendes,  
 35 pues yo espero que algún día  
 pagarás lo que me debes,  
 que no ai para qué temer  
 valentías de mujeres,  
 14 pues lo que guardan treinta años  
 40 en media hora se pierde.

## 6

### Otros faores a una dama en el mismo pensamiento

ver poema 11 a lo divino

Entre unas hermosas ramas,  
 tejidas de madres selbas,  
 con alhailies morados  
 y mil blancas azucenas,  
 5 donde los rui señores  
 con sus harpadillas lenguas  
 hacen mui dulce armonía  
 quando sale el alba bella,  
 i entre cristalinas fuentes  
 10 que sus dulces aguas riegan  
 los rubies y esmeraldas  
 topazios, jacintos, perlas,



15

vido Menandro un pastor,  
cojiendo de las más bellas  
15 flores para una grinalda  
a su dulce ninfa bella.  
Y diçe: "Pastora mía,  
adoro por excelencia  
esa boca y bellas manos,  
20 bellos brazos, rubias hebras  
donde se enlazó mi alma,  
si pudo enlaçarse en ellas.  
Pues las glorias del amor  
cautiban prenden y enredan,  
25 bolbed los hermosos ojos  
por que mirandolos puedan  
resuçitar al quien ya  
está muerto en tu presencia.

7

**Soneto a un amante nezio**  
**[Gregorio Silvestre]**

Qué lejos está un nezio de entenderse,  
qué çerca un majadero de enojarse,  
y qué pesado un simple en atajarse  
y qué libiano un torpe de correrse.

5 El uno es imposible conoçerse  
i el otro no ai poder desengañarse,  
y así no puede el neçio adelgaçarse  
que todo es para más entorpeçerse.

Así se á de tener por presupuesto  
10 que son en defender su desatino  
más çafios y más torpes que vn billano.

El más ábil de todos es un çesto  
que no ai poder meterlos por camino:  
dejarlos como a tales es más sano.

8

**Otabas.**  
**Reprehendiéndole una mujer a su marido çiego de çelos.**  
**Otabas**

17

Traidor, yinfame, nezio y atrebido  
sin Dios, sin fe, sin lei, fiero, inhumano,  
cobarde, vario, abaro y mal nazido,

- insensato, soberbio, yngrato, insano,  
 5 sin onrra, desleal, bajo, perdido,  
 omicida, cruel, infiel, billano,  
 si diçes soy adúltera o tal sientes,  
*¿cómo, falso y sin fe, mil bezes mientes?*
- Si diçes no soy noble y bien nazida,  
 10 con Dios, con fe, con lei sabia y humana,  
 humilde, fuerte, larga y no atreuida,  
 inculpable, discreta, grata y sana,  
 leal, con onra, illustre i perseguida,  
 temerosa, sujeta y cortesana,  
 15 honrrada, sabia, hermosa, si lo contrario sientes,  
*¿cómo, cobarde, ynfame y traidor, mientes?*
- A Dios, al cielo, al suelo, mar y tierra,  
 al biento, al agua, al aire, al fuego i fríos,  
 al collado más alto, monte i sierra,  
 20 a los árboles, plantas, fruta y ríos,  
 a la onra, al balor, paz y la guerra,  
 al reinado, al imperio y señoríos  
 les pongo por testigos que si sientes  
*que yo soy adúltera, tú mientes.*

## 9

9v

**Requíébrase una dama con el retrato de  
 su galán tiernamente**

- Si es fuerza que é de quereros,  
 ¿de qué sirbe si el pertrecho  
 de un matrimonio en mi pecho  
 quiera el entrar defenderos?  
 5 Bentura fuera el no beros,  
 mas ya que os bi, dicha fuera  
 que beros aquí pudiera  
 y tan cerca como os beo,  
 mas es ciego mi deseo  
 10 y sueña lo que él quisiera.
- Qué labirintio se ordena  
 a mi mal, pues quando os miro,  
 porque no os beo suspiro,  
 que es gloria ueros y pena.  
 15 Si no os quiero, mi alma pena  
 .....ena  
 y si os miro el mal no falta,  
 y ansí eterno mal me asalta

19

20 en tanta falta y tal sobra  
y el poder beros me falta.

Decidme, retrato mío,  
si mío es justo llamaros,  
si é de poder agradaros,  
¿qué otorgáis, callando?, fio.  
25 ¿Mas como un retrato frío  
hablar puede? ¡Ai, que soi io!  
qual niño que se miró  
en espejo que a ber ba  
si en el enbés dél está  
30 lo que en el espejo bio.

Riendo mirando estáis  
mas ¡ai! que viendoos así  
ni sé si os reís de mí  
o si de berme os holgáis;  
35 mas aunque en mi alma estáis,  
quien os mira y os repara  
que se engaña es cosa clara.  
Pues es el mejor consejo  
no fiar de aquel espejo  
40 que hace a todos una cara.

Finis

10

20

### **Discursos del amor y encaresimientos de lo mucho que puede. Romanze**

Crio Dios al primer hombre  
entre divinos regalos  
tan puro como los çielos  
y como el anjel hidalgo.

Diole una mujer hermosa  
por que entre sus bienes sacros  
le tubiese compañía,  
que a solas el bien no es tanto.

Dioles lo que el çielo ençierra  
y cubre del çielo el manto  
con cargo de que no coman  
del aquel bedado manzano.

Comió del manzano Eva  
y Adán, de su amor forzado,  
comiendo perdiolo todo,  
*que un firme amor puede tanto.*

11

Bajo por el alma al suelo  
Dios del alma enamorado,  
y diole mil bienes, y ella  
le enclabó en un sacro palo.

Respetó al divino Joan  
Herodes mil tienpos largos  
y por sola una Erodías  
le segó su cuello santo.

Amando el judaico error  
la criada de Pilatos,  
a Pedro hiço negar  
tres bezes y aún jurar falso.

Hiço a Daudid Dios un mar  
de fabores soberanos,  
amó a Bersabé y perdióse,  
*que un firme amor puede tanto.*

Quieren prender a Sansón  
y no pueden sus contrarios,  
y sola Dalila pudo  
ponerle preso en sus manos.

Diole Dios al Rei Acab  
de Israel el cetro y mando,  
y por Jezabel ynpía  
mató seis profetas santos.

11v

Y forzó a Tamar Amón,  
y Absalón, desto enojado,  
fue fratricida cruel,  
mato al fin a Amón su ermano.

Salomón, siendo del mundo  
quien solo se dijo sabio,  
por amor vino a perderse,  
*que un firme amor puede tanto.*

Ama Jorán a Atalía  
y hace por su mandado  
hazañas de amor yndinas,  
robos, yncendios y estragos.

Con los gentiles los hijos  
de Dios sunmo se juntaron,  
envió Dios el dilubio  
donde dio a sus días cabo.

En nuestra edad frai Guarinos,  
monje con hacer milagros,  
una mujer sola pudo  
ser de su virtud ocaseo.

23

Por La Caba don Rodrigo  
dio de toda España cabo:  
ámala, fuérzala, piérdese,  
*que un firme amor puede tanto.*

Adora Paris a Elena,  
róbala al fin el tirano  
y cuéstale el robo a Troya  
su fatal y último estrago.

Hércules por Daiyanira dificult., del copis..  
vino a quemarse en un campo,  
y por sus mujeres hila  
el segundo Hércules brabo.

Mató a su padre, ynfeliz,  
por gozar su madre Elandro,  
y Lucreçio así por Julia,  
*que un firme amor puede tanto.*

Y Pásife por un toro  
hiço en Atenas estrago,  
y Lucrezia acabar pudo  
todos los reies romanos.

Dio Fedra a Hipólito muerte,  
su esposa al rei Edicardo,  
su hija a Tiraes rei,  
Margarita al rey troyano.

24

Marco Antonio enperador  
mató al belador Ricardo,  
y Ursino mató a Lucrecio,  
*que vn firme amor puede tanto.*

11

**Requíébrase el gran Bautista con la Virgen Nuestra Señora  
haciéndole una corona de flores**

ver poema 6

En los famosos gardines  
de la grande Palestina,  
donde los castos jazmines  
y la rosa alexandrina,  
5 yluminado a las ramas  
se suben hasta las zimas  
las olorosas mosquetas  
con las rojas clabellinas,  
y las humildes violetas  
10 cada qual con gran porfía

25                   bordan un rico brocado  
                       de costosa arjentería,  
                       los clabeles encarnados  
 15                   con los lirios tejen tela  
                       con sus alhailies morados  
                       y mil blancas azucenas,  
                       las artificiosas fuentes  
                       con dulces cristales riegan  
                       los rubies y esmeraldas  
 20                   topazios, jacintos, perlas,  
                       carbuncos, ricos diamantes,  
                       margaritas y otras piedras,  
                       alamedas espaziosas,  
                       prados cubiertos de perlas,  
 25                   hermosos juncos dorados,  
                       peinados riscos y arenas,  
                       sacros mirlos y arraihanes,  
                       álamos blancos y adelfas,  
                       laureles, verdes tarahes,  
 30                   tejidos de madres selbas,  
                       fresnos, cipreses y alisos,  
                       lantiscos, sauzes, higueras,  
                       olorosos cedros graves  
 26                   de mucha fraganzia llenos,  
                       adonde los ruseñores  
                       con sus harpadillas lenguas  
                       hazen muy dulce armonía  
                       quando sale el alba bella,  
                       vido Jesús a un pastor  
 40                   cojiendo de las más bellas  
                       flores para una guirnalda  
                       para vna madre y donzella,  
                       y dice: "Señora mía,  
                       adoro por excelenzia  
 45                   esas mejillas de nácar  
                       y aquesas doradas hebras  
                       donde enlazado mi Dios  
                       de mi sayal se vistiera;  
                       y pues glorias del amor  
 50                   cautiban, prenden y enredan,  
                       bolbed los hermosos ojos  
                       por que mirando los pueda  
                       resucitar al que ya  
 27                   muere por vuestra presenzia".  
 55                   Esto dijo el gran Bautista  
                       asentado en vna peña

a la Virgen soberana  
por quien vive, muere y pena.

Finis

12

**Otabas. Rimas a la pureza de la linpidísima  
Concepción de la madre Dios**

Garza dibina del amor diuino,  
tu casto pecho dulçemente ençiende  
en quien halló un pebete de oro fino  
que al alto çielo con su olor traçiende;  
5 el blanco fuego que del çielo bino  
su llama ardiente su color enprende:  
dichosa soys a quien tan[to] Dios ama,  
*que bos y Dios ardéis en una llama.*

28

Çarza más bella a los divinos ojos  
10 que la rosa en la alegre primabera,  
pues dais al senbrador dulces despojos  
con dulçe fruto de virtud entera;  
quién hijo bio jamás de los abrojos  
i dulces ubas de la canbrонера,  
15 si no es en bos a quien tanto Dios ama,  
*que bos y Dios ardéis en una llama.*

Çarza de espinas de dolores llena,  
de fuego de trabajos enzendida,  
estando bos de toda culpa ajena  
20 y en medio de las llamas enzendida,  
brotando en cada espina una açuzena  
que nuebo riego y planta tan luzida  
es que otro maior fuego allá os inflama  
*que bos y Dios [ardéis en una llama].*

29

25 Garza dichosa donde esta enzarçado  
el fuego celestial de tal manera  
que el fuego y vuestras hojas se an juntado  
con unión soberana y verdadera,  
vuestro berdor no quedó deslustrado,  
29 pues sin lesión quedastes sienpre entera  
30 y el alto Dios a tanta alteza os llama  
*que vos y Dios ardéis en una llama.*

Garza diuina en canpo soberano

por cuia gran raíz se comunica  
 35 la grazia y la virtud del ortelano  
 pues con tal plenitud a bos la aplica,  
 si a bos estiende la dichosa mano  
 ni el fuego quema ni la espina pica  
 y está de suerte el fuego en vuestra rama  
 40 *que bos y Dios [ardéis en una llama].*

Garza en rosal glorioso conbertida,  
 planta de tierra fértil y dichosa  
 que de duras espinas guarnezida  
 guardáis la flor de rama generosa  
 45 siendo de blanco fuego así enbestida,  
 la llama ardiente es en la llama rosa  
 y de suerte este fuego aquí se inflama  
*que vos y Dios ardéis en una llama.*

Finis

13

15v

### Loa picaril

Sale un armada del puerto,  
 del puerto sale un armada,  
 porque las armadas salen  
 cuando salen las armadas.

5 Sale un armada del puerto  
 biento en popa, mar bonanza,  
 remolando cirineos  
 y rebonbando Menalcas.

10 Éntranse por esa mar,  
 las nubes, como estan altas  
 y como el mar las menea,  
 bomitan calderas de agua.

Llegan las nabes al çielo,  
 abóllanlo con las gabias,  
 15 y como colgajos de ubas  
 hilos de estrellas alcanzan.

Unos lloran sus mujeres,  
 otros se meten en faldas,  
 otros prometen haceres  
 20 menudillos de tarasca.

Al fin sale el sol bestido  
 de azul y tela de plata,  
 y los tristes marineros  
 a San Pacracio dan grazias.

31



25        Esta armada es la comedia,  
 esta comedia es la farsa,  
 esta farsa es el autor  
 y a queste autor tiene barbas.  
       Qué mas quieres, auditorio,  
 30        y a auditorio beneranda  
 si de toda esta tormenta  
 te é hecho un onbre que habla.  
       A pedir silencio uine,  
 y si el silencio es Cantabria,  
 35        callad un poco, auditorio,  
 que los auditorios callan.

Finis

14

#### Otra loa en favor del color blanco

En el tribunal divino,  
 dentro del palazio sacro,  
 se confirmó la sentenzia  
 en favor del color blanco.  
 32        Y afirma por cosa zierta  
 el mui melifluo Bernardo  
 ser la sagrada María  
 origen del color blanco.  
       También Cristo aparezió  
 estando transfigurado  
 en la cumbre del Tabor,  
 todo bestido de blanco.  
       Blanca es la ostia divina,  
 de nuestras culpas reparo,  
 blanca la flor del almendro  
 y el real jazmín es blanco.  
       Y dicen los españoles  
 que el gran patrón Santiago  
 apareció en las batallas  
 encima un caballo blanco.  
       Blanco fue el gran Carlos Quinto  
 y el enperador Rebagio,  
 blanco el segundo Filipo  
 de nuestra España llorado.  
       Blanco el Febo y rosicler,  
 33        Terzero Filipo y Quarto,  
 y como reies quisieron  
 de los colores el blanco.

Felipe IV

Blanca fue doña Isabel  
 mujer del rei don Fernando,  
 la que conquistó más tierras  
 que Rodrigo el castellano.

Blanca nuestra Margarita,  
 cortesana por extremo,  
 y en linaje tan ylustre  
 que nadie más en el suelo.

Blanca fue doña María  
 y blanco fue el rei don Pedro,  
 y tubo por blanco el gusto  
 y al fin lo conbirtió en negro.

Blancas son las toledanas,  
 y tanto tienen de zielo  
 que ai quien quiera retratallas  
 por mirar su color bello.

Blancas ninfas da Sibilla,  
 y se tiene por mui cierto,  
 tomar la naturaleza  
 allí el pinzel más perfecto. Velazquez

34

Y para que sea hermosa  
 la dama por todo extremo  
 á de tener blancos dientes,  
 manos, brazos, pecho y quëllo.

Blanco el hermoso cristal  
 de los rostros desengaño,  
 blanco elpreciado marfil  
 y el trasparente alabastro.

Blanco el diamante y granizo,  
 granate y aljófar blanco,  
 blanca la niebe y armiño  
 del estío gran regalo.

Blanco el nácar y las perlas  
 y blanco el mar oceano,  
 blanco el cuerno de unicornio,  
 contra el beneno reparo.

Blanca dice ser la Fenis  
 y blanco el neblí preçiado,  
 y las abes de más gusto  
 se anparan del color blanco.

35

Y de las blancas pechugas  
 de capón, gallina y pabo  
 para mesa de señores  
 se sirbe con manjar blanco.

I para beber con gusto,  
 si ban las damas al campo,

suelen del blanco turrón  
comer primero un bocado.

Y blanca fue la casulla San Ildefonso  
que aquel abe soberana  
desde la suprema altura  
bajó a la gran toledana.

Los frontales y ornamentos  
de las fiestas más ufanas  
que nuestra Yglesia celebra  
son de aquesta color rara.

Sería nunca acabar  
referir todas las grazias  
que aqueste color dichoso  
en sí contiene y abrasa.

En fiestas de confesores,  
del gran Bautista y las Pasquas,  
de ordinario se comienzan  
vísperas con capa blanca.

Y en los festibales nuebe  
de la Virgen soberana,  
se usa de ornamento blanco  
representándola casta.

Y en suma, digo que aquella  
que nació sin color blanca,  
pueden con razón llamarle  
ynfelize y desdichada.

Lo blanco siempre es hermoso,  
i aunque tenga alguna falta,  
la mujer que fuere nezia  
lo suplirá con ser blanca.

Tengan un poco atención  
y verán mui a la clara,  
que las que no tienen gusto  
son de color tapatada.

Por espacio de dos oras  
les salí a dezir que callen,  
y si el silencio me prestan  
serán entre mil millares.

Sabias, discretas y hermosas  
y blancas por los cabaes,  
que las blancas, de ordinario,  
sienpre en todas partes caben.

Finis

### Soneto de un soldado a una dama

Pídeme voarçed que le haga coplas  
metido entre ganbetas y atanbores  
y no se lleba bien Marte y amores,  
que se espanta Cupido de manoplas.

5      **Ba de juego**, fueron los çielos copas,  
de hiero duro grandes machadores,  
no ba bien por aquí canpo de flores,  
tampoco por acá biento que soplas.

10      Ofrezco yo al diablo aqeste ofiço,  
sin duda que la bena esta opilada,  
pues salen estrujados los conçetos.

38

Déjeme haçer dies años exerziçio  
que yo le enbiaré una carretada  
de rimas, de cançiones y sonetos.

16

### Otro soneto a una dama flaca y amarilla

mn 17556

Anjel almazigado que al tudesco  
brindas sus entresacos y entresecos,  
Filis de nezios, discreziòn con Ecos,  
espíritu sin carne picaresco.

5      Tentaziones de Baco a lo bridesco,  
araña bil conpuesta de enbelecos,  
negra con solimán, fastama en cueros,  
cuerpo pintado al olio, cara al fresco.

10      Troiana Elena, que reliquias solas  
eres de lo que fuiste, no te alteres  
que tu belleza y flor se á descubierta.

Abajo la bandera que enarbolas,  
que un poeta mui tuio diçe que eres  
dura en el trato y blanda en el conçierto.

17

### [Canción]

39

Biba nuestro rei mila-  
que bibe tan rectamen-  
y hace tantas diligen-  
por descubrir la berdá-

- 5    pues saca de Prado pa-  
       y franqueras de Franque-  
       y de Pedro Albares pe-  
       lo que le tenía usurpa-  
       y de todos hace so-  
 10   para sacar el calde-  
       sea mucho norabue-  
       aunque tarda ya su bo-

18

### Canción de lo mismo

- Los prodijios que aora an sucedido  
 son estos, por si no lo abéis sabido,  
 mirad si alguno por allá lo entiende:  
 una Pasqua que en bez de soltar prende.
- 5    Un Prado cuias flores son florines,  
       agostado a los fines,  
       no berde ya como se bio otras uezes,  
       cuios reales guardan rectos juezes,  
       sus quartos los caminos,
- 40   10   por casos peregrinos,  
       que es mui justo que paguen su pecado  
       en la misma moneda que an juntado.  
       Está triste por esto la tristeza,  
       por la abarizia torpe la Franqueza
- 15   y echaron en la cárcel en un día  
       el tú, el bos, la merçed y señoría.  
       Hallose en la morada de unos lobos  
       una secreta publicando robos,  
       una mujer de casta de abestruzes
- 20   que sin comer calbarios echa cruces;  
       y lo que más espanta  
       en una confusion tan grande y tanta  
       es nobedad y cosa muy solemne  
       el ber que esta un capón puesto en cadena
- 25   porque diçen que tiene,  
       ¡quién lo podra creer! las bolsas llenas.  
       En un día caieron  
       Santisteban y el Prado, que prendieron,  
       y el otro en el torneo premio alcanza,
- 30   si no por más galán  
       por buena lanza.  
       Y al fin, con el temor destas prisiones  
       ai entierro de bolsas y bolsones,

- 41 y son sepultureros  
 35 de sus mismas haciendas y dineros,  
 mas no hallan abrigo  
 por ser generalísimo el castigo.  
 Está el pobre contento,  
 el rico con menor atrevimiento;  
 40 está el Duque adorando, el rei temido,  
 la jente alegre y el reino agradescido.

19

### Romanze al mismo Franqueza

- En el alma me á pesado  
 de veros presos, señor,  
 y según por lo que diçen  
 no sé si tienen razon.  
 5 Si es por mandado del rei,  
 a fe que fue compasión,  
 pues siendo vos la Franqueza  
 por codicioso os prendió.  
 El peso de buestra hacienda,  
 10 me diçen, os derribó,  
 ya no bolaréis con pluma  
 pues no os dejarán cañón.  
 42 De las culpas el discargo,  
 sin duda el rei no os oyó,  
 15 mucha justiçia llebáis:  
 no os dé pena la prisión.  
 Díçenme que os confiastes  
 mucho en la merçed de Dios,  
 que los bienes le entregastes,  
 20 pero diçen no os balió.  
 En buestras onrras me an dicho  
 que tubo la mejor boz  
 de los en ellas cantaron  
 de su capilla un capón. maricón  
 25 De vuestra nobleza de armas  
 no ai que dezir, reales son,  
 díganlo buestros escudos  
 en el reino de Aragón.  
 Culpan os por buen cristiano,  
 30 téngolo por sin razon,  
 pues biendo los fariseos,  
 la cruz escondiste bos.  
 Porque la hipocresía

43

es el pecado maior,  
 35 en la parte mas secreta  
 pusistes la devoción.  
 En buestra casa tubistes  
 un Orlando, y no sé yo  
 cómo no os benga de agrabios  
 40 que os hico algún galalón.  
 A media noche dijeron  
 que el rei prenderos mandó,  
 entre doze y una, Pedro,  
 ¡o qué mal gallo os cantó!

20

### Soneto al mismo

De media[na] fortuna quiso el çielo,  
 usando de su hechura con Franqueza,  
 darme credito, amor, sangre i grandeza  
 con solo de una pluma de alto buelo.  
 5 Llené con esperança todo el suelo,  
 çelé mi ynclinación y mi flaqueza,  
 mas como en lo biolento no ai firmeza,  
 la oprimida verdad descubrió el buelo.  
 Filipo me dió el ser, Lerma la mano,  
 10 subí de grado en grado hasta lo sunmo  
 del humano poder y falsa gloria.  
 44 Cegome mi ambición, caí de bano,  
 resolbiose el fabor y estado en humo  
 y solo sirbo al mundo de memoria.

21

### Soneto a los ojos de una dama [Pedro de Padilla]

Ojos que no son ojos, sino estrellas  
 que alunbran más que el sol y resplandecen,  
 luçes que çien mil almas enriquezen  
 y abrasa el corazón amor con ellas.  
 5 Del fuego soberano sois çentellas  
 que humanos ojos veros no merecen,  
 bellísimos luçeros que aparecen  
 eclipsando las luzes menos bellas.

- 10       La libertad troqué solo por beros,  
           porque conosco que tenéis la cunbre  
           de la belleza i de la gallardía,  
           y estoy en tal estado por quereros  
           que ya soy Fénix que con buestra lumbre  
           me consumo y renuevo cada día.

22

45

**Romance del ilustrísimo don frai Francisco Jiménez  
 en la batalla de Maçalquibir**

Bibliog. Padre Oro

- Con mucha jente española  
           sale de la gran Toledo  
           el ynbicto cardenal  
           frai Francisco de Cisneros.  
 5       Sobre la humilde capilla  
           y debajo del capelo  
           lleua la real corona  
           del gran Filipo el primero.  
           Llegó a la ciudad de Orán  
 10      y ante los muros soberbios  
           les dice el cristiano Marte  
           a sus famosos guereros:  
           *"Al arma, al arma, fuego, fuego,  
           que es nuestra por la fe uencer muriendo".*  
  
 15      Mientras duró la batalla  
           al santo arçobispo bieron  
           en Maçalquibir orando  
           de san Miguel en el tenplo.  
 46      Como otro Moises estaba  
 20      en favor de los hebreos,  
           y contra los de Amalec  
           pidiendo vitoria al çielo.  
           Cuatro oras detubo al sol  
           en medio de su hemisferio,  
 25      mientras que los españoles  
           al africano uençieron.

23

**Otro romance al glorioso Antonio Abad**

Contra la furia y poder  
 de todo el ynfierno junto  
 entra el ejiptiano Antonio



47                    en el palenque del mundo.  
                       5        De piezas dobles armado  
                              ba el solitario robusto,  
                              que del arnes de justicia  
                              hizo famoso el dibujo.  
                              Arrebata el brazo inbicto  
                       10       de la santa fe el escudo  
                             para rabatir los golpes  
                             de aquel enemigo astuto,  
                             y contra solo el justo  
                             *toca el infierno al arma en el profundo,*  
                       15       *mas quando sale Antonio,*  
                             *fuego de san Antón le da al demonio.*

                      Al son de aquella tronpeta  
                       que al sol con tienpo detubo,  
                       tenblaron los fundamentos  
                       20       de los ynfernales muros;  
                             quatro espantosas lejiones  
                             de sus ángeles inmundos  
                             cercaron la santa cueva  
                             de aquel abad sin segundo,  
                       25       de la divina palabra  
                             jugó el estoque desnudo,  
                             y él, quedando victorioso,  
                             ellos quedaron confusos.

24

48                    **Soneto a un nobicio de nuestra orden**  
                       **en el cual se le amonesta las obligaciones**  
                       **y aspereza de la religión**

                      ¡O tú que llegas a estas santas puertas,  
                       detén un poco el paso presuroso  
                       i contempla con pecho temeroso  
                       tal soledad, regiones tan desiertas.  
                       5        Aquí berás las llamas encubiertas  
                             de aquel fuego dibino y ferboroso  
                             que en las entrañas deste monte unbroso  
                             dejó Francisco entre çenizas muertas.  
                             Si bas al çielo, por aquí se pasa.  
                       10       ¡Entra, qué te detienes!, pero advierte  
                             que aunque este es el camino más derecho  
                             tienes de entrar desnudo en esta casa,

porque es la senda estrecha, el paso fuerte,  
la cruz pesada, el saco mui estrecho.

25

### Soneto en la contemplanción de la Pasión de Cristo mi Redentor

- 49 Si porque yo sea santo, el poderoso  
hijo de Dios al padre fue obediente  
y qual si fuera vn onbre delinquente  
muere en un palo infame y afrentoso;
- 5 si porque yo sea santo un caudaloso  
río de sangre vierte ynoçente,  
sus manos, pies, cabeza, pecho ardiente  
el pasar de aquel cáliz riguroso;
- 10 si porque yo sea santo luego trata  
su magestad de darme un reino eterno  
sin ber que soy quien le á ofendido tanto,  
¡o inmenso amor de Dios, o alma ingrata!,  
¡ofuerte engaño, o sequedad, o infierno!:  
loco debo de estar pues no soy santo.

26

### Soneto a nuestro reberendísimo padre frai Pedro González de Mendoza

- 50 Silbio, pastor de çeestial decoro  
que das mil plumas a la fama altiba  
para que tu nobleza sienpre escriba  
en láminas de bronce i planchas de oro,
- 5 águila en la grandesa, león sonoro,  
honbre casi inmortal, toro en fe biba,  
retrato de aquel carro en que Dios iba  
del águila león, del honbre toro.
- 10 El manto que eredaste de otro Dios  
con que al mundo te muestras luz tan clara,  
al çielo espanto, a la virtud despojo.  
Ia es tiempo, Pedro, que tus sienes pías,  
mientas del otro esperan la tiara,  
sobre los onbros se te buelba rojo.

27

**Soneto a la venditísima Madalena estando  
a los pies de Cristo  
[López de Úbeda]**

"Mis manos que la muerte a tantos dieron  
beslas en tu seruiçio dilijentes,  
mis ojos tus pies bañan, hechos fuentes,  
que del mortal amor dos fuentes fueron,

5 "límpianse mis cabellos que trujeron  
de sí colgadas infinitas jentes,  
bes a tus pies rendidas i obedientes  
las grazias a que tantos se rindieron.

51

10 "Corazones de piedra endureçidos  
bençí ¿y no bençeré tu gran clemencia?",  
diçe a su buen Jesús la Madalena.

¡O milagros del çielo nunca oídos,  
que da salud lo que antes dio dolenzia  
y absuelbe amor a lo que amor condena!

28

**Glosa famosa en soneto a estos quatro pies en prueba de  
la concepcion linpidísima de la prinçesa del çielo María**

Aunque ser madre y birgen, imposible,  
que quedáis madre y birgen es posible  
no por rigor por grazia que enamora  
a Dios la buestra y baja donde mora.

52

**Soneto**

Aunque imposible ser manso y terrible,  
aunque imposible fuego sin çentella,  
aunque imposible sin el sol luz bella,  
*aunque ser madre i virgen imposible,*

5 entra por bos la luz inacesible  
dejándoos madre virgen y donçella,  
que como solo es Dios quien obra en ella  
*que quedeis madre y birgen es posible.*

10 Humilde os bio i os escojió por madre,  
que se entra al corazon que esta humillado  
*no por rigor, por grazia que enamora.*

Por ser humilde os da su Hijo el Padre,  
tanto la humildad puede que á bajado  
*a Dios la buestra y baja donde mora.*

29

### Otra a la misma

Aunque paresca cosa incompatible  
vna virgen parir quedando entera  
a quien sin fe lo mira y considera,  
*aunque ser madre y birgen, imposible.*

53 5 Pero si el haçedor ynconprehensible,  
que de nada fundó toda la esfera,  
entra por bos qual sol por bidriera  
*que quedáis madre y birgen es posible.*

10 Que adonde el Hijo es Dios no es mucho sea  
virgen quien por su madre fue açeptada  
*no por rigor, por grazia que enamora.*

Que abiendo carne de tomar agrada  
.....  
*a Dios la vuestra y baja donde mora.*

30

### Sonetos hechos en las onrras del rei Filipo Segundo por la Universidad de Salamanca

De dolor en dolor, de llanto en llanto,  
de un mal en otro mal ba mi partido,  
de un mui perdido, boi en más perdido  
de un espanto de amor, en otro espanto.

5 No sé sino sentir pena y quebranto,  
no sé sino caerme sin sentido,  
no sé sino pedir lo que no pido,  
no sé sino cantar lo que no canto.

54 10 Y bos, yngrata, que queréis que sea  
muerta la triste vida que poseo,  
y dello buestro gusto se recrea.

Ruego al amor que os ponga qual me beo,  
mas plega a Dios que nunca tal os bea,  
que tanto mal, señora, no os deseo.

31

**Otro**

- Tú que fortuna y su prestado estado,  
piensas que es firme y sube'n hora dura,  
oi puedes dar a tu locura cura  
con este nuestro desastrado      hado.
- 5      Mira a Filipo el acatado      atado,  
manos y pies con atadura      dura  
y en triste cueba sin frescura      oscura  
quien fue de reies el dechado      [e]chado.
- 10      Es para todos la fortuna      una,  
sin que aprobeche en su balança      lanza  
ni de los reies la manada      nada,  
oi abariento y con tenplança      lanza  
de oi más la red pues la coluna      luna  
del mundo está por desechado      [e]chado.

32

**Otro**

- 28      El onbre a Dios que tando á dado . dado,  
antes que el alma se despida . pida,  
que peligroso el descansado . hado,  
trabajo inmenso y desabrida . vida,
- 5      presente tiene aquí el desechado . echado  
y en su grandeza consumida . mida  
la gloria que es maior uenida . es ida  
y el padezer acá es probado . bado.
- 10      Huiste en la mejor inpresa . presa,  
sepulcro real donde á tenido . nido,  
rei que dezir el más famoso . oso,  
qué negra nube y tan espesa . es esa,  
si ya es el cielo esclarecido . ydo  
y a bozes diçe en el reposo . poso.

33

**Otro**

- 28v
- |    |  |   |
|----|--|---|
|    | Truéquense,<br>los trajes,<br>en lutos,<br>en llanto       | ya fenescan tristemente<br>los arreos y hermosura,<br>en ceniza y desventura,<br>y en dolor grabe y doliente. |
| 5  | Pues pudo<br>ser quebranto<br>dar tales<br>ultrajes        | el segador fiero, inclemente,<br>de la humana compostura,<br>en la real figura<br>con la española jente.      |
| 10 | Caió Filipo,<br>segundo mar<br>anegue el pozo<br>del mundo | caiga en todo el suelo<br>de lágrimas corriente,<br>de ansia un mar profundo,<br>pues llebó para sí el cielo. |

34

**Glosa sobre estos quatro pies**

- 57
- No hizo pecado Adán,  
Cristo no resucitó,  
San Pedro no lo negó  
ni le bautizó San Juan.*
- |    |   |
|----|---|
| 5  | Siendo a nuestra carne humana<br>tan natural la comida,<br>culpa parece libiana<br>comer Adan la manzana<br>fruta por Dios prohibida;                   |
| 10 | mas en ir contra el precepto<br>de Dios gran culpa le dan,<br>y en ese estubo el defecto<br>que en comer sin más respeto<br><i>no hiço pecado Adán.</i> |
| 15 | Ba la profecía medida<br>tan a boluntad de Dios<br>que es de Dios peso y medida,<br>y así se á de ver cunplida<br>sin intermisión en nos,               |
| 20 | como de su bondad pía<br>por su muerte bien se bio<br>no faltar la profecía,<br>pues ni al quarto y quinto día  |

*Cristo no resucitó.*

- 25      Esto la Yglesia lo canta  
y en su redención se á bisto  
cómo lo ensalça y lebanta  
aquella palabra santa  
*te me negabis* de Cristo.
- 30      Que de tres las asignadas  
bezes, bed si se cunplió  
que una de las señaladas,  
más de las tres limitadas,  
*san Pedro no lo negó.*
- 35      Si Cristo se bauticó  
por Joan sin aber herrado,  
dirás pues Dios no á pecado  
del yerro en que Adán caió  
pretendió aberse labado.
- 40      Pero agráuiase su nonbre,  
que si a Cristo dado le an  
el bautismo y su renombre,  
ni por eso se hiço onbre  
*ni le bauticó San Joan.*

58

35 repetido

### **Otra golsa a este mismo pie**

- Ban caminando al Jordán  
Joan y Cristo mano a mano  
y las palabras que an  
son remedio soberano
- 5      para los hijos de Adán.

- Joan a Cristo preguntó:  
“¿É de echar el agua yo?”  
Dijo “sí” y echola listo  
que hasta mandallo Christo
- 10      *San Joan no le bautizó.*

36

### **Otras glosas de pies distintos**

*Nadie se puede salbar*

Desde el bautismo sagrado

que aquí el onbre comenzó,  
fue para abernos labado  
del original pecado  
5 que de Adán padre eredó.

Mas si el onbre da en pecar,  
teniendo de viçios sobra,  
tiene de considerar  
que aunque tenga fe, sin obras,  
10 *nadie se puede salbar.*

37

**[Glosa]**

*Dios es grande pecador*

Pecador, no te fatigues  
pues Dios te viene buscando,  
por que dél no te desbías  
está en una cruz pagando  
60 5 lo que tú en el mundo ríes.

Bela y confiesa tu eror  
con penitencia y dolor  
del tienpo mal enpleado,  
que si es grande tu pecado  
10 *Dios es grande, pecador.*

38

**Otra**

*Partido el poder de Dios*

Dios por mostrar su poder  
en mil partes se reparte  
con tan diuino saber  
que está todo en qualquier parte  
5 una sustança y un ser.  
Y aunque en una parte o dos  
le beis y le gustáis bos,  
y en tantas partes se ofreçe,  
entero está, aunque pareçe  
10 *partido el poder [de] Dios.*



39

**Otra***Cristo en la Cruz no murió*

61 Estaba Cristo pagando  
 al Padre la deuda grata  
 y con su muerte triunfando  
 del pecado que nos mata  
 5 para el diabólico bando.  
 El cuerpo que padezió  
 sin alma en la Cruz quedó  
 para nuestra sanidad,  
 porque en la diuinidad  
 10 *Cristo en la cruz no murió.*

40

**[Glosa]***Dios no nos promete gloria*

Hiço Dios ynfierno y çielo  
 do promete gloria y males  
 a los mortales del suelo  
 si son o no fueren tales  
 5 qual pide su justo çelo.  
 Pues del bien y la vitoria  
 62 dirá por nos la razón  
 en la vida transitoria,  
 si morimos sin perdón,  
 10 *Dios no nos promete gloria.*

41

**[Glosa]***Cristo ser Dios no es posible*

Quando Dios a Dios pagaba  
 lo que Adán quedó a deber,  
 tan pesada cruz llebaba  
 que nadie podía creer  
 5 ser Cristo en quien ella estaba.  
 Quien biera a Cristo pasible  
 en martirio tan terrible,

si fe de Dios no tubiera,  
osadamente dijera  
10 *Cristo ser Dios, no es posible.*

42

**[Glosa]**

*Cristo que con su capote*

63 Como aquel primer bocado  
causa dentera mortal,  
Dios a su Hijo á enbiado,  
bestido de humano sayal  
5 dio capote a su brocado.  
I porque de aquel error  
el onbre pague el escote  
le dio capote a el amor  
y no pudo andar mejor  
10 *Cristo que con su capote.*

43

**[Glosa]**

*Sabiendo que Cristo es nada*

Si creierades, Tomás,  
ser Cristo resuçitado  
antes de auerle tocado,  
yo os agradeziera más  
5 la fe que abéis profesado.  
Mas después de ser tocada  
su persona y declarada  
la verdad y que era Dios,  
no os agradezco yo a vos  
10 *sabiendo que Cristo es nada.*

44

**[Glosa]**

64 *La más hermosa que Dios*

Vn galán enamorado  
viendo dos damas vn día,  
la una bella en sumo grado

y la otra Dios no abía  
 5 de tantas grazias dotado.  
 El çiego a estas solas dos  
 les dijo: "Dezime bos  
 quién os dio tan gran belleza".  
 Respondió con gran presteza  
 10 *la más hermosa, que Dios.*

45

## [Glosa]

*Tomiza escarpín de Dios*

Aunque de oro, al parezer,  
 Madalena, buestros brazos  
 fueron tomiza en pedazos  
 con que ligó Lucifer  
 5 de cien mil almas los brazos;  
 mas tal trueco en Dios hiçieron  
 que labando sus pies bos  
 ser entonçes merecieron  
 los que antes cabellos fueron  
 10 *tomiza escarpín de Dios.*

65

46 repetido en 35

## [Glosa]

*San Joan no le batiçó*

Ban caminando al Jordán  
 Joan y Cristo mano a mano  
 y las palabras que an  
 son remedio soberano  
 5 para los hijos de Adán.  
 Joan a Cristo preguntó  
 "¿É de echar el agua yo?"  
 Dijo sí y echola listo  
 que hasta mandallo Cristo  
 10 *san Joan no le batiçó.*

47

**El Abe, María glosada**

Dionos en el tierra un abe  
 66 la voluntad soberana  
 que por su buelo suabe  
 tubo en el pico la llabe  
 5 de la redencion humana.

La vendita abe es aquella  
a quien por su dulce canto  
enbiado a la donçella  
dijo el Paraninfo santo  
10 prostado delante della:  
*Abe, Maria.*

Es águila que boló  
hasta el soberano nido  
y al sacro berbo cazó  
15 y en su vientre lo ençerró  
abrebiado y escondido.  
Di, diosa madre de aquel  
que en un ser juntó a los dos,  
si toda la gracia es él,  
20 estando llena de Dios,  
bien te dijo Gabriel:  
*Grazia plena.*

I esto es cosa mui probada,  
que quedó sacra donçella  
25 su carne santa y sagrada  
Dios encorporada en ella,  
llena de Dios endiosada.  
¡O grandeza milagrosa  
vendita virjen y madre,  
30 del Santo Espíritu esposa,  
venga del seno del Padre  
a ser una misma cosa!  
*Dominus tecum.*

La divina majestad  
35 se hizo su relicario  
y diosa de la verdad  
tenplo, custodia y sagrario  
de la Santa Trinidad.  
Arca donde se atesora  
40 del çielo y tierra el consuelo,  
palazio donde Dios mora,  
puerta escalera del zielo,  
destas grandezas señora  
*venedicta.*

45 Plata fina, y oro fino  
con el fuego de su amor  
hiço el lodo el gran señor,  
dando con su ser divino

a lo humano más calor.  
 50 Y para que este metal  
 fuese como convenía,  
 Dios se hizo onbre mortal  
 en el biente de María,  
 porque no halló otro tal  
 55 *yn mulieribus.*

69 Esta virjen escojida  
 a quien Dios por madre quiso,  
 antes santa que nazida,  
 fue el árbol del paraíso  
 60 que nos dio el fruto de vida.  
 Consuelo tendrá el aflito  
 que a su sonbra se allegare  
 y eterno gozo infinito  
 quien de la fruta gozare,  
 65 porque el árbol es bendito  
*et benedictus.*

Finis

48

### Coplas al Santíssimo Nacimiento

*Lo negrito de tengue perengue,  
 de ber o al chiquiritico bene.*

Aunque samo algu tishada  
 i nacimo en San Tomé,  
 5 no tenemo para que  
 traigamo cara tapada.  
 70 Samo negra mui un rara,  
 i o a un gran parente que tene  
*lo negrito de tengue perengue*  
 10 *de ber al chicorotico bene.*

Benimo de Portogalico  
 de aroramo a San Jehú,  
 tan gracio, tan bonico  
 no se halló en curururú,  
 15 ni aun tora ra munda tene  
 tan grasoso niñu lu tene,  
*lo negrito de tengue perengue*  
*de ber al chicorotico bene.*

49

**Otras al mismo Naçimiento**

Si en las manos, niño Dios,  
tenéis quanto el mundo ençierra,  
cómo no tienbla la tiera  
al tienpo que tenbláis bos.

71 5 Sufrís por los honbres tanto  
que con razon, señor mío,  
de beros tenblar de frío  
el mundo tienbla de espanto.

Del celestial artificio  
10 sois la causa y fundamento  
i pues tienbla su çimiento  
tienble todo el edificio.

I pues todo, niño Dios,  
en vuestra manos se ençierra,  
15 *cómo no tienbla la tiera  
al tienpo que tenbláis bos.*

50

**Otras al mismo Nacimiento**

*Tocan los clarines  
al alborada,  
porque nace Dios  
que es luz del alma.*

72 5 Quando el sol no alunbra  
en el alto cielo  
el berbo encarnado  
enriquese el suelo;  
quita el negro belo  
10 el aurora blanca  
*porque naze Dios  
que es luz del alma.*

El dibino esposo  
biene de encarnado  
15 por bestir el alma  
de fino morado;  
biste el sol y prado

verdes de esperanza,  
*porque naze Dios*  
 20 *que es luz del alma.*

La corte suprema  
 es quien le aconpaña  
 que de regozijo  
 nuestro suelo baña;  
 25 con música estraña  
 le haçen la salba,  
*porque naze Dios*  
*que es luz del alma.*

73

Con gentil donaire  
 30 cantan serafines,  
 sus bozes entonan  
 dulçes cherubines,  
 y al son de clarines  
 los pastores bailan,  
 35 *porque nace Dios*  
*que es luz del alma.*

Llora el niño Dios  
 para dar contento  
 y renaçe el onbre  
 40 con su nacimiento;  
 acaba el tormento  
 y el llanto se acaba,  
*porque nace Dios*  
*que es luz del alma.*

51

#### Otro romance al nacimiento con su retruécano

74

Mientras la Virgen descansa  
 en el portal derribado,  
 no del parto milagroso  
 sino del camino largo,  
 5 el noble y prudente biejo  
 con el Infante en los brazos,  
 para que olbide su pena  
 así le diçe cantando:

*Compañías alegres*  
 10 *del çielo santo,*  
*consolad a mi niño,*

*consolad a mi niño  
no llore tanto.*

- Deçilde que considere  
15 como del linaje humano  
por la fianza que hizo  
quiere al Padre ejecutarlo;  
que mire que naze al ielo,  
por solamente abrigallo,  
20 para bestirlo desnudo  
y para esforzar lo flaco:

- Compañías alegres  
del çielo santo,  
consolad a mi niño,  
25 consolad a mi niño,  
no llore tanto.*

75

- Dezilde que no lastime  
con sus pucheros sagrados  
en medio de su dolor  
30 de la madre el pecho blando;  
que tenga por gusto el suelo  
i el pesebre por regazo,  
la pobreza por caudal  
y por tesoro el cansancio:

- 35 *Compañías alegres  
del cielo santo,  
dispertad a mi niño,  
consolad a mi niño,  
no llore tanto,  
40 no llore tanto.*

Finis

52

### **Otras en lengua portuguesa**

*Pois aqueste nobo infante  
ben dos çeus por amor  
ora seja ben benido,  
ora ben benido seja  
5 ai o rei noso señor.*

76

El lo seja ben benido



- que á sido ben desejado,  
e pois con que sea tardado  
tudo estaba escuresido.
- 10 Pois que ben nos bene a façer  
o padre eterno la ayuda,  
e todos teñan saude  
o con ben que es menester.

- 15 *Pois aqieste nobo infante  
ben da çeus pur amor,  
ora seja ben benido,  
ora ben benido seja,  
o rei noso señor,  
ai o rei noso señor.*

53

**Acéfalo**

77

... ..  
será ynposible ueros  
y no quedar perdido  
sin que jamás olbido  
se acoja en aquel pecho,  
que io lo mismo é hecho  
y puesto que es cansaros,  
*aunque, etc.....*

Sabed que mal tratarme  
y estrañaros de verme  
jamás podrá hacerme  
de amaros oluidarme.  
Procurad acabarme,  
porque de otra manera  
en tanto que no muera,  
para no ynportunaros,  
*aunque, etc.....*

78

No abrasa de manera  
el fuego que ençendistes  
quando os miré y me vistes  
que io apagarle quiero  
ni puedo aunque quisiera  
porque sería perderme,  
y así quando de verme  
procuréis estrañaros,  
*aunque, etc.....*

Si bien amado fuese  
de vos, señora mía,  
io que merescería  
si más que a mí os quisiese  
que tan gran interese  
al mismo amor obliga,  
y si por mi enemiga  
dais bos en declararos,  
*aunque, etc.....*

54

### Discursos de firmeza entre el amor y un enamorado

79

Por un soto verde obscuro  
se salió amor paseando,  
de los amantes quejoso,  
porque su juego amoroso  
5 trataban los más burlando;  
y como yo pude verle  
en parte do no me vía,  
determiné responderle  
a las quejas que traía  
10 solo por entretenerle.

Y una respuesta buscando  
que a la de Equo pareciese  
a lo que yba preguntando,  
le respondí procurando  
15 que esto solo de mi oyese.

R: *Yo soi ese.*

A: ¿Dónde se podrá hallar  
quien de penar no le pese  
y que agradezca el pesar  
20 que se le quisiere dar  
como si regalo fuese?

R: *Yo soy ese.*

80

A: ¿Y dónde se podrá ver  
quien tal firmeza tubiese  
25 que en començando a querer  
antes dejase de ser

que otro cuidado admitiese?

R: *Yo soy ese.*

A: ¿Y dónde se podrá ver  
30 que un galán de veras ama  
tan ageno de interés  
que abrasándole mi llama  
la gloria de ver su dama  
solo por premio quisiese?

35 R: *Yo soy ese.*

A: ¿Y<sup>(a)</sup> abrá quien de sus pasiones  
tan satisfecho andubiese  
que sufriendo sin razones  
de las demás ocasiones  
40 caudal ninguno hiciese?

R: *Yo soi ese.*

A: ¿Quién ai que su pensamiento  
de suerte le entretubiese  
que otro qualquiera contento  
45 por suspendelle un momento  
le cansase y ofendiese?

R: *Yo soi ese.*

A: ¿Quién ai que del bien pasado  
ni del que presente ubiese  
50 estando bien enpleado  
por no alterar su cuidado  
ni aun la memoria admitiese?

R: *Yo soy ese.*

A: ¿Abrá alguno que quejarse  
55 de su dama no supiese  
y aunque amando desamare  
y acordándose olbidase  
de la que adorar se viese?

R: *Yo soy ese.*

60 A: ¿Ai quien corte tan al justo

82

quanto su dama quisiese  
que para no darle disgusto  
su propio regalo y gusto  
olvidase y pospusiese?

65 R: *Yo soi ese*

A: De todos los amadores  
abrá alguno que supiese  
de suerte los disfares  
que el fuego de sus amores  
70 con los desdenes creciese? dos denescreciese

R: *Yo soy ese.*

A: Viendo su alma abrasar,  
dime, ¿quién ai que supiese  
a trueco de no cansar  
75 remedio no demandar  
del mal que lo consumiese?

R: *Yo soy ese.*

A: ¿Y onbre tan enamorado  
será posible que ubiese  
80 que de sí mismo olvidado  
adorando su cuidado  
toda la vida andubiese?

R: *Yo soy ese.*

55

83

### **Soneto a una dama**

Con tanto abiso tanta hermosura,  
con tanta gala tanta lozanía,  
con tanta grazia tanta gallardía,  
con tal recato tal desenboltura.

5 Con estremos tan raros tal cordura  
y con tanto balor tal cortesía,  
solo caben en bos, doña María,  
que soys principio y fin de mi ventura.

10 Yo no tengo otro bien sino miraros,  
ni me queda que ber después de beros  
ni halla en qué se ocupe mi cuidado.

Y así todo mi bien es contenplaros,  
y con ser ocasión para quereros,  
muere Amor envidioso de mi estado.

56

### Soneto

Den priesa a la comida, ¿ai aquí truchas?  
Dezit, güesped, tenéis bidrios en casa?  
Señores, vibe Dios, que el mundo se asa.  
¡O hideputa, qué leguas tan machuchas!

84

5 Dale a esa cantinplora. ¿Qué, me escuchas?  
Daca otro pan que aqueste está hecho masa.  
¡Bibe Dios que es maldad lo que aquí pasa,  
que gindas no me dan abiendo munchas!

10 ¡A, señora, mirad si ai limas dulçes  
o alguna conservilla en que acavemos!  
¡Que se aia de pasar desta manera!

¡Boto a Dios, que me estoy haciendo cruces!  
¿Quieren vueseñorías que juguemos?  
¡Ola, traed aquí naipes, y a primera!

57

### Soneto en la muerte del rei don Filipe Segundo hecho por un soldado en Sevilla

“¡Boto a Dios, que me espanta esta grandeza  
y que diera un doblón por descubrilla  
porque a quién no suspende y marabilla  
esta máquina insigne, esta grandeza.

85

5 ¡Por Jesucristo bibo!, cada pieza  
bale más de un millón i que es maravilla  
que esto no dure un siglo, ¡o gran Sebillá!  
Roma triunfante en ánimo y grandeza.

10 Apartaré que el ánima del muerto  
por gozar este sitio oy á dejado  
el cielo donde orbita eternamente”.

Esto oyo un balenton, y dijo: “Es cierto  
lo que diçe boarced, señor soldado,  
y quien pensare lo contrario miente”.

86

### Otro soneto en la misma consideración

87

30 Por aquella santa Roma  
el nuevo Cipión entró  
con despojos que tomó  
en San Quintín y su toma.

Vna batalla nabal  
que, en su nonbre y con su mano,  
35 benzio el baleroso hermano  
de la liga, general.

Tanbién llebó desta vida  
de aquella tan justa guerra  
a la ynfiel Yngalaterra  
40 con çelo de Dios mobida.

88

Aquella redución nueba  
que deja metida en França  
de la fe tanta ynportança  
acá la deja y la lleba.

45 La edificación de tenplos,  
canoniçación de santos,  
en fin, los trofeos son tantos  
como sus buenos deseos.

59

### Un diálogo entre la fama y el rei Filipo segundo

Fama: Mortales son los onbres.  
Filipo: Ya lo beo.  
Filipo: Fui poderoso yo.  
Fama: El más del mundo.  
5 Filipo: Temiéronme.  
Fama: Gozaste ese trofeo.  
Filipo: Sí, fui rei sabio.  
Fama: Salomón sigundo.  
Filipo: ¿Dónde se onrra mi nonbre?  
10 Fama: En el lecho.  
Filipo: Tube buen padre.  
Fama: Que asonbró el profundo.

60

### Otaba

89

Larga qüenta que dar  
del tienpo largo,  
término brebe, transito forzoso,  
terrible tribunal, juicio amargo  
5 hasta a los mismos santos, espantoso;

grandes las culpas, débil el descargo,  
reto el juez y entonces riguroso,  
pleito para gozar de Dios eterno  
o penar para siempre en el infierno.

61

### Otra otava

Aquella estrecha quienta, ánima mía,  
que a Dios tienes de dar sin saber quando,  
rebuelbe en tu memoria noche y día  
pues poco a poco ya te va cercando.  
5 No ames sino es a Dios i en él confía,  
su admirable bondad considerando,  
y bibe de tal suerte en tierra ajena  
que digas: "Muerte, ben en ora buena".

62

90

### Otra octava

Quien quiere enriquezer, ame pobreza,  
despréciese quien quiere ser preñado,  
quien deleite y regalo, la aspereza  
abraze del saial que á profesado;  
5 quien ancha libertad, siga estrechez  
y será destos bienes abastado,  
a trueco de sufrir solo vn momento  
de vida que se pasa como el biento.

63

### Glosa

Quien no mira como todo  
y a sus tienpos se repara,  
bien podrá llamarme loco  
y mostrar mui a la clara  
5 como siente de sí poco.

Mas para que le contente  
desde agora le suplico  
que hile delgadamente  
y si no calle su pico  
10 por que paresça que siente.

91



Virjen, ya que ubistes bos  
de Dios lo que a Dios le dais,  
a tal extremo allegáis  
que él cría lo que no es Dios  
15 y bos el que es Dios criáis.

En ti puso el paraíso  
como en subido neblí,  
y el namorarse de ti  
fue lo que hiço Narçiso  
20 que se enamoro de sí.

Y por eso se os conçede  
nadie llegue a él ni a bos,  
si Dios no haçe otro Dios,  
lo qual Dios haçer no puede  
25 porque no puede aber dos.

64

#### **Enigma al Santísimo Sacramento**

92 Vn muerto fue en la tierra sepultado  
y estando todo casi consumido  
del tienpo bino a ser resuçitado,  
después, sin culpa suia, fue traído  
5 a ser entre dos peñas quebrantado,  
pasó en forma de zielo combatido,  
fue después en cordero y león junto,  
¿qués que si cosa?, a todos lo pregunto.

*Es el secreto el grano de trigo.*

65

#### **Otro enigma al Santísimo Sacramento puesto un niño Jesús con un capotico arrebozado i en el campo dél todo lleno de formas y este verso escrito**

Quita el rebozo, galán.  
Quita, que ya os conozemos,  
pues que de la fe sabemos  
que soys Dios y no sois pan.

66

93

#### **Copla a la Cruz**

No ai cruz sin gloria ninguna  
 ni con cruz eterno llanto,  
 santidad y cruz es una,  
 no ai cruz que no tenga santo  
 5 ni santo sin cruz ninguna.

67

**Pregunta en el soberano misterio del Santísimo Sacramento  
 entre dos pastores llamados Gil y Bras**

Así te conceda el cielo  
 buen abril para tus cabras  
 que me digas, Bras, amigo,  
 qué es lo que el abad consagra.

5 Aquello branco, te digo,  
 más que el bellón de tu mansa,  
 cercenado enrededor,  
 hecho al parezer de masa.

94

10 Aquello que todo el pueblo,  
 quando el abad lo lebanta,  
 llegando al pecho los puños  
 humilde adora y acata.

Aquello que suele en medio  
 tener una cruz pintada  
 15 y alrededor ciertas letras  
 que en un *cristus* se rematan.

Aquello que en el altar  
 entre ceremonias santas  
 al fin el abad lo come  
 20 quando la misa se acaba.

Que no falta quien me á dicho  
 que en aquella torta branca  
 está disfraçado Dios,  
 amartelado del alma.

25 Mas ya, Bras, si la berdad  
 se á de dezir como pasa,  
 pardiobre, que no lo creo  
 y escucha, oírasme la causa:

95

30 Io me llegué a comulgar  
vn día santo desta Pasqua:  
i ello es pan lo que me dieron,  
o a mí el sentido me falta.

35 De pan el sabor tenía  
i pan mis ojos miraban,  
de pan era la aparencia,  
pan olía y pan tocaba.

40 Pues decirme que mi vista,  
mi olfato y gusto se engañan,  
y que el abad solo açierta  
es deçir puebro en Franzia.

No bi resplandor de Dios,  
ni indicio de cosa sacra,  
ni como el abad predica  
nueba luz sentí en el alma.

45 Él diga lo que quisiere,  
pues tiene boca i palabras,  
que ello es pan como io Gil,  
i como tú, Bras, es masa.

96

50 Que no es bien que demos fe  
a todo lo que se habla,  
¡que harán del çielo çebolla  
y de la luna calandria!

68

### Responde Bras a la pregunta

Oió Bras atentamente  
lo que su amigo á propuesto  
i las dudosas razones  
muestras de su toscio ingenio

5 I prevenida algún tanto  
la atención con el silencio,  
comiéndale a declarar  
del pan divino el misterio.

10 Gil dice: “¡Espantado estoi  
que aia cabido en tu pecho

poner duda en lo que al fin  
á dado la fe por cierto!

Y que más crédito des  
a los sentidos del cuerpo  
15 que a lo que la fe publica  
i pregoná todo el cielo.

97

I tengas por imposible  
que el que es de poder inmenso,  
en accidentes de pan  
20 se dé a comer encubierto.

Sin ver que de los sentidos  
el más cierto es el postrero,  
que dormidos los demás  
Él solo les guarda el sueño.

25 Y que en Jacob disfrazado  
con el mentiroso bello,  
el tacto y vista se engañan  
y el oído sale zierito.

El olor es de Esaú  
30 i las manos son del mesmo,  
mas es la boz de Jacob  
y es Jacob el encubierto.

Bien puede parar el curso  
del estable firmamento  
35 y no alunbrar con su luz  
las dos redondezes Febo.

98

Bien puede quemar el frío  
i elar el ardiente fuego,  
i aber en la gloria penas  
40 i aber gloria en el infierno.

Mas en lo que Dios á dicho  
no puede caber defecto,  
en cuías firmes palabras  
tiene la fe fundamento.

45 Ella enseña que en el pan,  
donde espeçies de pan bemos,  
no ai de pan sustanzia alguna

trans sustanziado el sujeto.

50 I que Dios, cuia grandeza  
ocupa tieras y çielos,  
sin estrecharse se encubre  
en espazio tan estrecho.

55 I lo que más marabilla,  
que dozientas partes hecho,  
en la menor permanece  
igual en todas entero.

60 I no es justo, Gil, amigo  
que si en aqueste misterio  
no puedes bolar tan alto  
des con la carga en el suelo.

I porque a tan gran altura  
no puede aspirar tu ingenio,  
pienses que el brazo de Dios  
no pudo tanpoco haçello.

65 Que no hiçiera Dios gran cosa  
ni su poder fuera inmenso,  
si lo que él alcanza y sabe  
lo alcanzara un ganadero.

70 I en misterios semejantes,  
toma, amigo, mi consejo:  
no escondriñes mucho, Gil,  
que esta mui çerca Toledo.

69

#### **A nuestro padre san Francisco**

100 ojo Qual conpetidor, galán,  
que al canpo salir se be,  
salís con Dios soberano  
adonde os hirió pie, a pie  
5 pecho a pecho, mano a mano.

Es tanto el balor que ençierra  
ese pecho esclarezido  
que en los çielos ni en la tierra  
ai santo que aia salido

10 herido en tan buena guerra.

Lo que más de vos ensalzo,  
Francisco, si algo os alabo,  
que quando los ojos alço  
miro a Cristo por un cabo  
15 por otro un fraile descalzo.

101

Alguno en aqueste risco  
mirándoos qual Dios llagado,  
pensará que en buestro aprisco  
tiene Christo profesado  
20 hábito de san Francisco.

Si alguno alçase la cara  
i por Dios os confesara,  
biendo sus llagas en vos,  
diciéndole que no es Dios  
25 dirá: "¡Quién no se engañara!" .

Que tal semejanza e visto,  
Francisco, entre Cristo y vos,  
que en un hábito los dos  
vos pareséis fraile y Cristo  
30 i él parece fraile y Dios.

70

[ojo] **Coplas al Santísimo nascimiento de Cristo**

102

*Dejad al niño llorar.  
Cantad vos, Virgen señora,  
que el tiene por qué, si llora,  
vos tenéis por qué cantar.*

5 De que llore y cantéis vos  
ninguno abrá que se asombre,  
que él se acuerda como es hombre  
y vos que sois madre de Dios.

*Y así dejaldo llorar.  
10 [Cantad vos, Virgen señora,  
que el tiene por qué, si llora,  
vos tenéis por qué cantar].*

Podrá ser que lo arrulléis  
i su llanto se enpeore,

- 15 que cantéis por que no llore,  
i él llore por que cantéis.  
Y así de belle llorar  
su padre se huelga ahora  
por daros a bos, señora,  
20 ocasión para cantar.

*Dejad al niño llorar.  
Cantad bos, Virjen señora,  
que él tiene por qué, si llora,  
bos tenéis por qué cantar.*

71

### Otras al nascimiento

*Guilindín, guilindín, guilindaina,  
dongolondaina,  
golondón, golondón, golondaina.*

103

- Vn dibino ynfante,  
5 de gloriosa fama,  
por amor de el honbre  
de su çielo baja:

- Guilindín, guilindín, guilindaina,  
dongolondaina,  
10 golondón golondón, golondaina,  
dongolandaina.*

- Por enriquezerle  
naze en pobre casa  
donde el çielo y tiera  
15 çelebran su entrada;  
ángeles le sirben,  
pastoles le bailan,  
y los pastorçillos  
le chillan y cantan:

- Guilindín, guilindín, guilindaina,  
dongolondaina,  
20 golondón golondón, golondaina,  
dongolandaina.*

- En un portalejo,  
25 entre heno y pajas,

104

el rico tesoro  
del çielo se halla.  
Allí bienen reies  
de nazioni barias,  
30 de Persa en Oriente,  
de Saba y Arabia.  
Brutos animales  
tanbién le aconpañan,  
conociendo al dueño  
35 que los rije y manda.

*Guilindín, guilindín, guilindaina,  
dongolondaina,  
golondón golondón, golondaina,  
dongolandaina.*

40 Beréis la belleza  
de una desposada  
que de madre y birgen  
goza gloria y palma.  
Haçen los pastores  
45 mil juegos y danzas,  
repetiendo a bozes  
con gloria del alma:

*Guilindín, guilindín, guilindaina,  
dongolondaina,  
50 golondón golondón, golondaina,  
dongolandaina.*

72

## [Canción]

105

Su vida pasa más que venturosa,  
apartado de vicios,  
sin que le dañe cosa  
mundo, demonio o carne pegajosa,  
5 quando el seglar procura  
adquirir con deleites y haçienda,  
le dan de añadidura  
no más de por que atienda  
al serviçio de Dios y no le ofenda.  
10

Gustaba en gran manera  
mi alma de la plática que oía,



y para ber quién era  
 el que aquello dezía  
 15 durmiendo aquí y allí se rebolbía.  
 Mas tocando la mano  
 al agua cristalina de la fuente,  
 salió su intento bano,  
 pues luego de repente  
 20 la voz se fue y el sueño juntamente.

Prosigue lo mismo

106 Después que el duro hado,  
 la boz al uiento que me hablaba  
 de aquel florido prado,  
 confuso ymaginaba  
 25 quán fuera de camino a Dios buscaba.  
 El qual me abrió los ojos  
 y bi cómo se pasa en un momento  
 el onbre y sus antojos  
 y que al brebe contento  
 30 sucede llanto eterno i discontento.

De lo qual conmobido  
 y al religioso estado aficionado,  
 me engolfé en un ejido  
 casi determinado  
 35 de hacer mi habitazi3n en despoblado.  
 I andando bagueando  
 acá y allá sin senda ni camino,  
 iba considerando  
 quán grande desatino  
 107 40 es olbidarse del poder diuino.

Bolbía el pensamiento  
 al tienpo de mi vida malgastado  
 i dábame tormento  
 el berme despojado  
 45 de Jesucrito, y preso del pecado.  
 Sollozaba y jemía,  
 nada me daba gusto ni contento,  
 i con ansia dezía:  
 "Pluguiera a Dios del çielo  
 50 que no naziera io en aqueste suelo,

"pues de mi nazimiento  
 á resultado el mal encruelescido  
 que dentro de mí siento

por aver ofendido  
 55 a quien es en el çielo tan seruido.  
 ¿Qué me an aprobechado  
 los vicios de que aora me hazen cargo?  
 ¿Qué es de lo que é ganado?  
 ¡Ai mi Dios! quán amargo  
 60 es tener grabe cargo sin discargo.

Mas pues que me alunbraste,  
 dulce Jesús, acaba en tu hechura  
 lo que ya comenzaste,  
 108 el cauterio apresura,  
 65 que ni consiente dilazi3n ni cura.  
 En esto ia encubría  
 Febo su carro por el Ocidente  
 i Diana tenía  
 descubierta su frente  
 70 quando un temor me vino behemente.

Vime entre matorrales  
 con mi maldad aqüestas i çerçado  
 de mil pesados males,  
 i estando allí erizado  
 75 bañé mis mienbros en sudor elado.  
 Los riscos y las peñas  
 i del monte los árboles hojosos,  
 las matas más pequeñas,  
 los aires tenebrosos  
 80 bultos me parezian espantosos.

Sonaban mil bramidos  
 de poncoñozos fieros animales  
 dentro de mis oýdos  
 con que mis grabes males  
 85 se aumentaban oiendo boçes tales.  
 Subime prestamente  
 a un árbol berde que allí cerca estaba,  
 y haçiendo del baliente  
 109 con temor esperaba  
 90 la pena que mi culpa amenazaba.  
 Mas ¡o bondad inmensa,  
 manantial de grazias infinitas!,  
 quando menos se piensa  
 el hombre le bisitas  
 95 i el afición del corazón le quitas.  
 Pasó la noche obscura

de la grabe aflicción que me aquejaba,  
 i entre aquella espesura  
 vide que relunbraba  
 100 vn divino farol que me alunbraba.

Con esta luz del çielo  
 y con el árbol berde de esperanza  
 me vino tal consuelo  
 que se trocó en bonanza  
 105 la tormenta i el miedo en confianza.  
 Del monte la aspereza  
 se me antojaba ia florido prado,  
 el cansa[n]zio y flaqueza  
 de el cuerpo fatigado  
 110 estaba en fortaleza ya trocado.

110 A este tienpo asomaban  
 los caballos de Apolo relinchando  
 y así se retiraron  
 a sus cuebas tenblando  
 115 las fieras que me estaban maltratando.  
 Tomé con esto brío,  
 y andando discurriendo, bien cansado,  
 lleg[u]é a un balle sonbrío  
 do bide recostado  
 120 a un venerable biejo en su cayado.

Supo de mí el intento  
 que por aquel desierto me traía  
 i con gran sentimiento  
 mil bezes repetía  
 125 que era grande merçed que Dios me hazía.  
 Pedile me dijese  
 quién era y algún modo provechoso  
 del qual yo me baliese  
 para ser religioso  
 130 deboto, diligente y ferboroso.

El santo bien quisiera  
 no hablar desta materia; de repente  
 me dijo en continente  
 fuese muy penitente  
 135 y del bibir pasado me doliera.

Fin

111

**Romanze a una ausenzia**

Del real de Mançanares,  
por sospechas mal rejidas,  
por mal llorados recelos  
ausente estaba la niña.

5 Osa dezir en el barrio,  
apaga el fuego que atiza  
de quejas que ban bolando  
al çiego amor que las guía.

Dejó çelosa su aldea,  
10 triste a la villa benía,  
pensamientos le desbelan,  
soledades le fatigan;  
de los montes de Jarama,  
la tierra por quien suspira,  
15 aires bajaban aprisa  
y esto a los aires dezía:

112

*Aires de mi aldea,  
bení y llebadme,  
que los aires de ausenzia  
20 son malos aires.*

Aires de mi aldea,  
pues tenéis mi vida  
de gustos perdida  
sin sol que la bea  
25 aquel que desea,  
*vení y llebadme,  
que los aires de ausenzia  
son malos aires.*

Bien podéis llebarme  
30 sin sentir el peso,  
que mui poco peso,  
pues supe mudarme  
moriré en tardarme,  
*vení y llebadme,  
35 que los aires de ausenzia  
son malos aires.*

## [Canción]

113           Que pues á de ser en balde,  
               ¿a quién sino a sordas peñas  
               ausente podré quejarme?  
               Anparadme en buestros senos,  
 5       dulcísimas soledades,  
               ¿que adónde cabrán mis penas  
               sí entre bosotras no caben?  
               Buestros lisonjeros ecos  
               esta bez haçed que callen,  
 10       que no quiero que en mis quejas  
               me entretengan y me engañen  
               mis lagrimas y suspiros  
               que aquí libremente naçen;  
               ni vuestras aguas aumenten,  
 15       ni buestros vientos abrasen.  
               Quédense aquí entre bosotras  
               sin que inficionen el aire,  
               que pienso que es mi desdicha  
               peste que podrá pegarse.  
 114       20       Sepa mis males el mundo  
               para que de mí se guarde,  
               que uno que rabiando muere  
               no es mucho que lo acobarde.  
               Y pues me faltó una fe  
 25       que entendí fuera bastante  
               a sustentar en sus onbros  
               otro çielo como Atalante.  
               Todos me dejen y huyan,  
               todo en el mundo me falte  
 30       y el sol para mí se ponga  
               quando para todos sale.  
               Huiga de mis pies la tiera,  
               y aunque de todos es madre,  
               a hijo tan desdichado  
 35       aboresca y desanpare.  
               Solo pido que estas letras,  
 115       después que el dolor me acabe,  
               para escarmiento de muchos  
               en mi sepultura entallen:

## Letra

*Debajo de aquesta piedra  
 un amante triste yaçe,  
 que por ausentarse pudo  
 solo un temor acabarle.*

**Laméntase con rezelos un amante ausente**

- Sospechas y pensamientos,  
 acabadme o acabad,  
 no padezca eternamente  
 una vida que es mortal.  
 5 Verdades debéis de ser,  
 hijas de mi aduersidad,  
 pues por más que os adelgaça  
 no os puede el tiempo quebrar.  
 116 Háçenme inportuna guerra  
 10 temores que bençerán  
 y desbélanme cuidados:  
*Dios descubra la verdad.*
- Tu adorada ausencia temía  
 si no as olbidado ya  
 15 promesas y juramentos  
 que suele el biento llebar.  
 Mientras ausente me quejo,  
 escúchame desde allá  
 que algunas vezes las peñas  
 20 suelen tanbién escuchar;  
 y en tanto, por que se acabe  
 tanto miedo y tanto mal,  
 o por que de beras llore,  
*Dios descubra la verdad.*
- 117 25 Diçes que a tu madre temes  
 que te dará rejalgar  
 si a caso biene a saber  
 los favores que me das,  
 y sé yo que entra en tu casa  
 30 alguno con libertad  
 siendo, pues no ai parentesco,  
 mal sigura su amistad.  
 Si de tu madre en mi daño  
 la finjida santidad  
 35 escapa de sin razones,  
*Dios descubra la verdad.*
- Bas siempre a san Joan a misa,  
 aunque otras iglesias ai,  
 si no de frailes más çerca  
 40 y con más comodidad.

118

No sé qué negoçios tienes  
con el padre sacristán,  
solo sé que me das çelos  
siempre que a su iglesia bas.

45 No todo el año es quaresma  
ni bas sienpre a confesar,  
no sé a que bas en efeto,  
*Dios descubra la berdad.*

50 Si ai para ti pasatienpo  
quando más pena me dan  
mi temor y tu osadía  
tu ausenzia y mi soledad;  
si con galas y inbenziones  
acresçientas tu veldad,  
55 en tanto que ausente lloro,  
pues sin ti todo es llorar,  
cómo podrá quien te adora  
no temer ni sospechar,  
temo en efecto y sospecho,  
119 60 *Dios descubra la verdad.*

Tienpo que todo lo sabes  
y con tu belozidad  
sueles allanar los montes  
y las torres derribar,  
65 tú que de males y bienes  
eres testigo ynmortal  
y sin parar facilitas  
la mayor dificultad,  
aclara ya mis sospechas  
70 entre espejos de cristal,  
y si tú acaso no puedes,  
*descubra Dios la berdad.*

76

#### **Sale el mismo galán de sus sospechas y despídese**

120

Sueltese un poco, señora,  
de los brazos de su amante  
y aunque estoy loco de amor  
escuche mis disparates.  
5 Yo soy un músico libre  
que si alguno son me haçe,  
aunque del mundo no usades  
me atrebo a cantar verdades.

10       Pues yo escuche sus mentiras,  
 escuche aora, aunque amarguen  
 al tono de sus engaños  
 la verdad de mis cantares,  
 y pues libertades suias  
 me an hecho el son a lo grabe,  
 15       al mismo que ella me hizo  
 oiga algunas libertades,  
 que no es mucho que mi lengua  
 una bez sin miedo hable.

121

20       Pues fue mi error calentura  
 que ya a la lengua me sale,  
 apostema fue tanbién  
 que hizo amor en mi sangre.  
 Rebiéntela mi dolor,  
 pues ya llegó a madurarse.  
 25       Procure otro boquirrubio  
 que más façilmente engañe  
 que yo, amigo, me é criado  
 entre barcos y arenales.  
 Mas prieto soy que la tinta,  
 30       si bien açierta a mirarme,  
 no le engañe mi color  
 ya que le engañó mi talle.  
 Haga sonbra a sus enbustes  
 la santidad de su madre  
 35       que yo sienpre tube sorna  
 con rosarios semejantes.  
 Madrugue con ella a misa,  
 quizá por ver algún fraile,  
 pues entre mil reconoçe  
 40       la campana que ellos tañen.  
 Abra a otro nezio la puerta  
 quando el ronco gallo cante,  
 que yo en poco más de un mes  
 me cansé de aserenarme.  
 45       Porque supe que a las ocho  
 entraba otro pleiteante  
 que le alborotó algún día  
 con su adulterio la calle.  
 Despachábalo a las onçe  
 50       por que yo a las doçe entrase  
 más armado que un reloj  
 y más alado que el aire.

122



- 123                    Antes que el alba saliese  
dejaba yo sus unbrales,  
55                    que en su tribunal despacha  
en tres oras como alcalde.  
Bendito sea Dios que duermo  
sin que me recuerde nadie,  
y sin maldezir la aurora  
60                    que madrugaba a enojarme.  
Que ya no son las tinieblas  
consuelo de mis pesares,  
tras un mes que andube loco  
sin dormir ni desnudarme.  
65                    Que ya pueden, sin temor,  
con libertad bisitarme  
mis cotorreras alegres  
alibio de caminantes.      timoneda  
Así que, señora mía,  
124                    70                    mi pasado engaño baste,  
que para un onbre tan libre  
no fue poco un mes de cárçel.  
Sus fingidos casamientos  
con sus corredores trate,  
75                    que yo sé de qué manera  
se paga ese corretaje.  
Unte con jabón el quiçio  
y con aceite la llabe  
quando a darle al corazón  
80                    entre un nuebo Durandarte.  
Pongase en mi ausencia galas  
sin temor de que me agrabie,  
y para algún balentón  
la red tienda en otra parte.  
85                    Finja que le falta el mes  
i alguna bez se desmaie,  
125                    y con sus traidores çelos  
algún majadero cause.  
Sus males de corazón  
90                    otros sufrimiento acaben,  
que yo, que soy maliçioso,  
no estoi bien con esos males.  
¡O cojines, si pudieseis!,  
¡o estrado, si tú hablastes!  
Pero no más, que es locura;  
esto baste, adiós, que es tarde.

**Dale gracias un amante al aurora por su desengaño**

- 126                   Alegre y hermosa aurora,  
que de aljófar y de perlas  
descubres sobre los montes  
coronada la cabeza,
- 5    tú que vn tienpo tantas bezes,  
quando con tus sonbras era  
la noche el bien de mis males,  
madrugaste a darme pena.  
Pues ya quien te maldeçía
- 10   te adora y te reberenzia,  
y puede gozar su lunbre  
vn alma que estaba çiega:  
*bengas nora buena,  
nora buena bengas.*
- 15    Tú sol, que adoras las cunbres  
y el salado mar plateas,  
aunque en su orilla parece  
que son de oro las arenas,  
tú, a quien hice mil plegarias
- 127   20   abrazado a una sirena  
tan hermosa como ingrata  
por que el carro detubieras,  
pues yo, a pesar de su encanto,  
vine huiendo a esta aldea  
donde me cansa la noche
- 25   y su claridad me alegra:  
*nora buena bengas,  
bengas nora buena.*
- 30    Tú, desengaño piadoso,  
que con ynbencible fuerza  
de enmedio de un mar airado  
me sacas salbo a la tierra;  
tú, médico milagroso  
que tantos males remedias,  
que das vista a tantos çiegos
- 128   35   y tantas penas consuelas;  
tú que ya las puertas abres  
y los duros hierros quiebras  
de una prision encantada  
a donde adoré una fiera:
- 40   *bengas nora buena,  
nora buena bengas.*

Mas ¡ai! libertad finjida,  
 bano esfuezo, ¿qué aprovecha  
 quando el corazón se abrasa  
 45 publicar yelo en la lengua?  
 Pluguiera a Dios, dulce engaño,  
 nunca perdido te ubiera,  
 pues no es menos que la vida  
 lo que el perderte me quiesta.

129

50 Tus noches eran mis días,  
 mi sigura paz, tu guerra,  
 tus traiciones, mi descanso,  
 mi libertad, tus cadenas.  
 Buelbe, dulce engaño, a berme,  
 55 daré crédito de beras  
 a mentirosos halagos  
 y a mal siguras promesas.  
 Serán alegres cantares  
 las que son tristes endechas,  
 60 bolberé a bibir de nuevo  
 y cantaré quando buelbas:  
*bengas nora buena,*  
*nora buena bengas.*

78

### Soneto en pensamiento de la muerte

130

Tú que quieres coger de muerte vida  
 en tu memoria sienbra en vida muerte,  
 que no se olvidará la vida en muerte  
 de aquel que de la muerte saca vida.  
 5 Mira que ai otra muerte i otra vida,  
 tal vida vibe qual desees la muerte,  
 que mala vida para eternamente  
 y buena vida para eterna vida.  
 Si el que nos dio la vida con su muerte,  
 10 dio poder a la muerte de dar vida,  
 ¿a quién inprime en uida en sola muerte?  
 No llames muerte al fin de justa vida,  
 que la que en esta vida llaman muerte  
 no es muerte mas principio de la vida.

79

**Soneto**

Bujarrona Penelope, qué puto  
te dio nombre de casta, pues tenías  
gallinas y capones que comías  
mientras faltaba tu marido astuto.

- 5 Por Jesucristo, no estuviera enjuto  
si le faltara de comer tres días,  
cruel nezesidad que si porfías  
pondrá los cuernos Poncia al mismo Bruto.

- 10 Las mujeres de suio son leales,  
y si alguna su salbonor desprezia,  
necesidad le obliga a cosas tales.

¿No le dieron dineros a Lucrezia?  
Que, bibe Dios, a dalle cien reales,  
ella fuera más puta y menos nezia.

80

**Soneto a una fregona**

Rodeada de platos y escudillas  
y en la mugrienta mano el estropajo,  
sudando grasa con el gran trabajo  
de no poder estar sino en cucullas.

- 5 Bañadas de agua suzia las faldillas,  
metido entre las piernas el tornajo,  
pegado con las ancas el çancajo,  
meneando a la par culo y rodillas.

- 10 Anoche vide estar a mi morena  
quando al son de los platos io llegaba,  
no poco alegre de hallarla sola

y al dezirme bengáis en ora buena,  
como aquella postura le aiudaba,  
soltásele una pluma de la cola.

81

**Soneto de un poeta a Lope de Vega Carpio**

- 133 Por tu vida, Lopillo, que me borres  
las diez y nueve torres del escudo,  
porque aun que todas son de viento, dudo  
que tengas viento para tantas torres.
- 5 Válgate los de Arcadia y no te corres  
de armar de un pabés noble un pastor rudo,  
o tronco de micol nabal barbudo  
o brazos leganeses y chinorres.
- 10 No le dejéis en el balcón almena  
buelba su oficio ya el roçín alado  
i en el teatro sáquele los remos.
- Y no funde más torres sobre arena,  
sino es que de segunda vez casado  
nos quiere haçer torres los terrones.

82

**Respuesta a este soneto** cotejarlo

- 134 O seas capilla, plumas o bonete  
o clérigo o soldado, o estudiante  
oficial pretendiente, o paseante  
quién con Lope de Vega se entremete.
- 5 Si te á ofendido en algo de las siete  
belo a buscar i díselo delante,  
bellaco, a las fruterías semejantes,  
que hablas por soneto o sonsonete.
- 10 Que é de responder a bersos banos  
de manera que el mundo te desprezie,  
bellaco, picarón amujerado.
- Que palos te a de dar lengua sin manos,  
cornudo y puto por la quinta especie  
y por la lei antigua prodigado.

83

- 135 **Soneto hecho por un fraile a unas damas que se  
aposentaron en su çelda quando su magestad  
posó en san Francisco de León**

Echaron una dama en mi aposento  
y entendí, vibe Dios, que eran favores;  
perfumela sus días con olores

y fuime yo a un pajar con otros çiento.

- 5 Bolbi de ai a tres días mui contento  
por ver las colgaduras de colores,  
hallelo como aquí diré, señores,  
y, por Dios en quien creo, que no miento.

- 10 Quatro ríos sin truchas ni pescado,  
dos toresnos, flamencos, tres tortillas,  
136 cubiertos con seniza: bed qué capa.

Al fin quedé lo bido y espantado,  
y conosco por estas marabillas  
que no es dama del rei sino del Papa.

84

#### Respuesta a este soneto

Respondiendo al papel que reçibimos  
digo, aunque me notéis de temeraria,  
que hallé buestra çelda bien contraria  
de lo que en el papel todos leímos.

- 5 Solo diré que en viendola dijimos  
aquesta suçia çelda es neçesaria  
para la camarera o secretaria  
y así para la cámara la dimos.

- 10 De ceniça hiçe montes con sus llanos  
alcázares y ríos formé en ella  
y así quedó estanpada y hecha un drama.

... ..  
... ..  
... ..

85

137

#### Soneto picaril

¡Ola, Bartolo, majadero, ola!  
Asno con cola del uno a otro polo,  
no más parola, porque juro a polbo,  
que si enarbolo perderás la gola.

- 5 Y no a ti solo ni a tu musa sola  
sorberá la ola del rujente Eolo,  
que en pie otra bola no dejará bolo,  
tenplo, ni ýdolo de tu batahola.

- El bago biento se llebó tu ruego,  
 10 yo, que te estriego, burro desalago:  
 yo digo y hago, sábelo don Diego.
- ¡Guarte, manchego, red de Santiago,  
 que aora amago, y si al furor me entrego,  
 pegarte é fuego, y llebarás tu pago!

86

### Otro soneto picaril a una dama

- 138 Señora, quite allá su dingandux,  
 que ya saqué mi harina de su trox,  
 porque á dado más veces mi relox  
 y está más estrujado que el orux.
- 5 Quando ella hiço primera, hiçe io flux  
 y entonçes trabajaba con mi box,  
 mas quítese ya allá, señora, ox,  
 que huele ya mui mal su almoradux.
- 10 Yo me acuerdo quando elle dezía ax  
 mas ya se traga entero el maior pex  
 y no ai quien de harta leña a su hornix.
- Fuego de Dios, señora, en su carcax  
 vien puede en su lugar poner un ex  
 que el ordinario ya es para ella dix. LN FG 3072

87

### Otro soneto a Lope de Vega

- 139 A ti, Lope de Vega, el eloquente,  
 repentino poeta açelerado,  
 morador de la fuente del mercardo  
 sustentado con sangre de ynoçente,
- 5 anme dicho que diçes de repente  
 y que de tu dezir estás pagado  
 y tan bien que arrojas de pensado  
 coplas que caminan a las beinte.
- 10 Huélgome dello, Lope, y gusto mucho  
 del rumbo que traéis, y la brabeza:  
 sed buen hijo y serbí a doña fulana,
- que, a fe de pobre, que a lo que yo escucho,  
 el murmurar de bos muncha pobreza  
 con banagloria y presunción tan bana.

88

**Otro soneto a unos ministriles**

- 140       A solo pelear con dos barriles,  
           por cuia causa en cueros se quedaron,  
           dentro de un bodegón se abalanzaron  
           Ximénez y Calzada ministriles.
- 5        Hechos los dos un Éctor y un Aquiles,  
           tan reço y fuertemente se pelearon  
           que entre otras cosas que desbarataron  
           hiçieron de un candil siete candiles.
- 10       Dieron asalto al çielo de la cama  
           de estrellas lleno y hojas de tabaco,  
           que les sirbió de lecho y almohada.
- Hiçieron más los Siete de la Fama,  
           que Ximénez, fingiendo ser dios Baco,  
           subió a pisar estrellas y aun calçado.

89

**Soneto a la muerte del rei Filipo segundo**

- 141       La más gallarda y belicosa . cosa,  
           la más perfecta y más subida . vida,  
           la sonbra de su edad florida . yda  
           donde el gusano bil reposa . posa.
- 5        Esta funesta y enbidiosa . diosa,  
           que al maior cetro en su manida . anida,  
           sin encontrar quien su comida . mida,  
           comer la presa más sabrosa . osa.
- 10       Y la garganta y armadura . dura,  
           quien su huida más compasa . pasa  
           á de bajarle a su despecho . pecho.
- Vna verdad si bien sea pura . pura,  
           pues al que aier fue el mundo estrecho . trecho,  
           oi le presta la tierra escasa . casa.

90

**Quintillas a una monja**

Mil vezes pruebo a quereros



y tantas dello me aparto  
de suerte que ya así nueros  
deciros estoy tan harto  
5 que no sé cómo atenderos.

Y ya que alcanzo de mi  
el yros a visitar,  
como al fin solo es hablar  
sin pasar punto de allí  
10 no ai paçiencia a lo esperar.

Mi vida y corazón mío  
me dezís de quando en quando,  
enpero bien tan blando  
y con afecto tan frío  
15 que pienso que estáis burlando.

Buestro trato os interesa  
y el fruto dello es nonada,  
una afición remendada,  
un dezir "ai quién se biese  
20 libre y en bos enpleada".

143

Quereros es desconçierto,  
pues no pasa de querer  
ber que amor podrá sentir  
una muerta con un muerto.

91

### **Figura y retrato de la hermosura y perfeçiones que á de tener una dama para ser hermosa**

Bella Venus, dulce diosa, Alma...  
dame grazia en disponer  
las partes que á de tener  
para ser la dama hermosa,  
5 que sin tu grazia y fabor  
poco baldrá mi escritura,  
siendo tú de la hermosura  
diosa y madre del Amor.

144

De mí no presumo nada  
10 pues conosco mi talento,  
mi pequeño entendimiento,  
mi vena tan limitada;  
sé lo poco que yo alcanzo

15 de los favores del zielo,  
quan bajo queda mi buelo  
quando yo más me abalanzo.

Tengo gran neçesidad  
de que muestres tu poder  
en haçerme a mi venzer  
20 tan grande dificultad,  
que en materia de hermosura,  
pensando llebarla al cabo,  
muchos por vna en el clabo  
dan çiento en la herradura.

*Virgilio se perdió aquí.*

145

### Pie

El pie quiere ser chiquito  
redondete y socabado  
y que justico calçado  
en punta salga tan rico.

5 La dama que tan dichosa  
que de todo esto es dotada,  
ésta puede ser llamada  
con justa razón hermosa.

Y la que por libra o dragma  
10 a este peso no llegare,  
quanto menos le faltare  
tanto más tendrá de dama.

Mas pienso que son tan pocas  
las que aquí podrán llegar,  
15 que será mejor callar  
y tender largas las tocas.

145

Si no, pongan mi dechado  
desnudas en su presençia  
y berán la diferencia  
20 de lo bibo a lo pintado.

### Un jeroglífico

Hombres que gustos buscáis,  
para que podáis tenellos,  
mi cuerpo os doy en comida  
en este pan encubierto.

5 De la mañana a la noche  
estoy en la mesa puesto,  
esperando al que quisiere  
reçevirme por sustento.

10 Yo soy sin principio y fin,  
pero después me bendieron,  
y para que tengáis vida  
a mi cuerpo muerte dieron.

147

Al presente doyme en pan,  
y aunque solo pan paresco,  
15 está mi carne a escondida  
para los gustos del cuerpo.

Sin excepción de personas,  
al ygnorante, al discreto,  
a los ricos y a los pobres  
20 en ygal gusto mantengo.

Los que llegan a mi mesa  
todos me lleban entero,  
aunque no de una manera  
a todos les aprobecho.

25 Que aconteze muchas veçes  
comerme y quedar hanbrientos,  
que a uezes el que me come  
queda(r) harto y satisfecho.

148

Yo boy debajo de palio  
30 a visitar los enfermos,  
si no me comen qual deben  
comerme les es beneno.

El que lo sabe lo diga  
y mire bien el discreto,  
35 lo que diçe no se arroje  
que no soy el Sacramento.

**P. T. L. Canción a una dama**

El donaire maior que amor a hecho  
 y en que más á mostrado  
 que por mi bien me á dado tal herida  
 es aber entallado  
 5 a María en mi pecho,  
 149 pues aun sin uella della tengo vida.

Fue para mí gananzia enriquezida,  
 pues merezí yo bella  
 más clara que una estrella,  
 10 pues haçe a nuestro siglo tan dichoso  
 i a mí tan benturoso  
 que sepan todos siendo su cautibo  
*que María es el alma con que vibo.*

Por ella tengo ser, della me viene  
 15 quanto de bien poseo  
 y quanto no es posible imajinarse  
 con ella no deseo  
 del bien que nadie tiene  
 lo que pudiera de otros inbidiarse.  
 20 A lo imposible amor quiso alargarse  
 y al darme el bien que digo  
 fue pródigo conmigo,  
 150 y si de lo posible más tubiera  
 sin duda me lo diera  
 25 i echase bien de ber en el rezibo  
*que María es el alma con que bibo.*

El gobierno de todos mis sentidos,  
 la vida, el mobimiento  
 y la diversidad de mis defectos  
 30 allí sienta su asiento  
 y della son regidos,  
 perfeçionando así los imperfectos.  
 Ella lebanta al zielo mis conçetos,  
 muebe mi lengua y mano  
 35 y tráeme mui ufano  
 de ber en esta gloria sin segundo,  
 mostrando siempre al mundo  
 para que con amor bea lo que pribo  
*que María es el alma con que bibo.*

- 151 40 Por ella tengo onrrados pensamientos  
que pueden lebantarme  
del polbo o de la tierra hasta el çielo,  
y podrán animarme  
a gloriosos yntentos;  
45 mientras en mí durase el mortal belo  
ella me enseña a despreziar el suelo  
lo que es mas estimado  
y a no tener cuidado  
sino de çelebrar esta bentura  
50 que ya no se procura  
sino dar a entender con quanto escribo  
*que María es el alma con que bibo.*
- Despues de berla solo se desea  
ver el lugar que encierra  
152 55 lo que llena a las almas el bazío,  
y pensar en la tierra  
que ninguno posea  
joia que se le iguale es desbarío.  
Ella me á puesto aliento ser i brío  
60 de tanta hidalguía  
que quien me conozía,  
biendo la perfeçion desta mejora,  
me desconoze aora  
y entiende el más humilde i más altibo  
65 *que María es el alma con que bibo.*
- Aunque no ai nada en ella que consienta  
igual en quantos bemos  
ni cosa que sea más sino es diuina,  
con tan caros estremos  
70 muestra que está contenta  
de mi pobreza a tanto bien indigna  
y a tan onrradas cosas me encamina  
que en ellas puede darme  
153 medio de eternizarme  
75 que menos gloria que esta dar no puede  
a que a todas excede  
y en sí muestra el balor deste motibo,  
*que María es el alma con que bibo.*

- Al espumoso mar viera elarse  
 los ríos en sus fuente recojerse,  
 el galgo con la liebre bien quererse,  
 razón con la ignorancia conçertarse.
- 5 La obeja con el lobo recrearse  
 y todo el uniberso deshazerse,  
 i aquesto berás presto ser primero  
 que dure en dama amor un mes entero.
- 154 Verás el mar sin agua nabegarse  
 10 el çielo dejará ya de más berse,  
 los pezes con la tierra recrearse,  
 y las fuerzas del sol verás perderse.  
 En estío berás el río elarse,  
 las piedras en el aire detenerse  
 15 antes que en mujer aia fe sigura  
 i así quererlas bien es gran locura.
- No estéis, mujeres banas y ponposas,  
 diciendo que de bosotras nacimos,  
 que de espinas se ben nazer las rosas  
 20 i de una mala ierba un lirio bemos.  
 Inportunas, yngratas, desdeñosas,  
 sin lei y sin verdad os conozemos,  
 crueles, temerarias, fementidas,  
 por pestilenzia eterna conozidas.
- 25 ¡O mujeres por nuestro mal nazidas,  
 mirad que desde que fuiste criadas  
 155 teneis ¡o cuántas vidas! consumidas,  
 ¡o cuántas tristes almas! condenadas.  
 ¡O cuántas guerras, o cuántas heridas,  
 30 o quantas mil ciudades asoladas,  
 o cuántos males por mujeres bemos!  
 ¡Y cuánto, con aquesto, las queremos!

95

### Glosas de pies distintos

*De ielo naze mi llama*

- En mi pecho solamente  
 fuego y ielos se ençerró  
 y fue amor tan ynclemente  
 que aun de yelo permitió
- 156 5 naziese mi llama ardiente.

El fuego tanto me ynflama  
 que amor a quien me desama  
 y amor quedó satisfecho  
 comovido que en mi pecho  
 10 *de çelo naze mi llama.*

Quién jamás á visto tal  
 que el amor sus fuerzas pruebe  
 para hazerme más mal  
 y haze que entre la niebe  
 15 arda sobrenatural.  
 Á querido en mi despecho  
 meter el yelo en mi pecho,  
 y todos los que me ben  
 piensan que á sido mi bien  
 20 y es el mal que amor me a hecho.

157

El yelo quiso enzender  
 por dañarme de manera  
 que nunca zesa de arder,  
 y aunque remedialle quiera,  
 25 yo no lo puedo hazer.  
 Mirad el amor que á hecho  
 de ponerme en tanto estrecho  
 pues hará en mi pecho arder  
 el yelo con conozer  
 30 que tengo de fuego el pecho.

158

El yelo suele tenplar  
 el fuego si está enzendido  
 y lo viene a mitigar,  
 mas en mi pecho metido  
 35 no puede sino abrasar.

96

**Glosa**  
*En el campo me metí*

Allá en el profundo çentro  
 del alma, en lo más çerrado,  
 enemigos se an alzado  
 contra mí, y estos de dentro  
 5 de mí a mí me an alcanzado.

Yo que en tal riesgo me bi  
 de uno a uno les pedí

batalla por deshazellos,  
y con el más fuerte dellos  
10 *en el campo me metí.*

97

159

**Carta despidiéndose vn galán de su dama**

Quise, mi alma, escrebir  
no más de para avisarte  
lo que siento aberme de ir,  
quel corazón se me parte  
5 en pensar que é de partir.

No que me parta de ti  
en esta triste partida,  
porque amor te dejo en mí  
al natural esculpida  
10 desde el punto que te bi.

Por lo qual, aunque me boi  
y parezca que me alejo,  
tan retrato tuio soi,  
señora, que no te dejo  
15 pues estás donde yo estoy.

160

Que el niño ziego y desnudo  
os enlazó de tal suerte  
en mi corazon, que dudo  
quien pueda, si no la muerte,  
20 deshazer aqueste nudo.

Mas aunque delectación  
me causen estos despojos,  
enpero dame pasión  
no gozaros con los ojos  
25 como con el corazón.

Y así en pensar de dejaros  
desde aora estoi tenblando,  
temo mis hados avaros  
no me dilaten el quando  
30 é de bolber a gozaros.

Que tanto la fantesía  
entre amor y çelos bela



161

que de pura cobardía  
de sus hados se recela  
35 y aun de mí no se confía.

Es verdad que me asigura,  
señora, buestro balor,  
pero biendo esa hermosura  
temo que de ynbidia amor  
40 me saltee la ventura.

Diréisme que es cumplimiento,  
que así lo soléis dezir:  
éste es mi maior tormento,  
que me estáis biendo morir  
45 sin que creáis lo que siento.

162

Y aunque me hago entender  
que me lo decís burlando,  
es mala burla, a mi ver,  
estarse el onbre abrasando  
50 y fingir no lo creer.

Y si de veras habláis  
pediré justiçia a Dios  
de lo mal que me tratáis,  
que esté muriendo por bos  
55 y que bos no me creáis.

Quiero agora despedirme,  
aunque entiendo que por oy  
no será posible irme,  
que regateando estoy  
60 el tienpo por no partirme.

163

Solo un don os pido aquí  
por el amor verdadero  
que os tube dende que os bi:  
que me paguéis lo que os quiero  
65 con acordaros de mí.

I que si en esta ocasion  
algún mi suspiro acaso  
os enbiare mi pasión,  
que no le neguéis el paso  
70 para buestro corazón.

No mas por no os enfadar,  
 aunque de mí, sabe Dios,  
 sí lo quisiera dejar,  
 porque en ber hablo con bos,  
 75 no es en mi mano callar.

Haçed esta carta luego  
 lo que abéis hecho de mí,  
 que es sacrificarla en fuego  
 por que no nasca de aquí  
 80 quien turbe nuestro sosiego.

98

164

### Otra carta al mismo intento

Ronpan mis quejas el çielo  
 que de la tierra turbada  
 si mi voz débil cansada  
 bastare a contar mi duelo.  
 5 Aunque es tan grabe y creçido  
 mi fiero dolor mortal  
 que la más tierna señal  
 lo hará bien conozido.

Y no ai pecho tan elado  
 10 ni tan duro corazón  
 que no tenga compassión,  
 aunque inuidia a mi cuidado.  
 Tened, señora, por bueno  
 que io cuente mis enojos,  
 15 pues que me tienen mis ojos  
 de sangre i lágrimas llenos.

165

Mas siendo de tal manera  
 esta ocasión de que muero,  
 no es razón, ni callar quiero,  
 20 ni menos puedo, aunque quiera.  
 Que en partida de tal arte  
 mal bastara sufrimiento  
 siendo espada de tormento  
 que el alma del cuerpo parte.

25 Y no solo aquesto ordena  
 la partida en mi memoria,  
 sino que parte la gloria  
 dejando entera la pena.

166

30 Porque el rezelo y cuidado  
y el temor de la mudanza,  
la duda de la esperanza  
y acuerdo del bien pasado,

harán zierito en mí, señora,  
un mal tan grave y eterno  
35 que el más duro y fuerte infierno  
é de sentir cada ora.  
Yo boy adonde el dolor  
me tendrá en tormentos fieros,  
sin esperanza de veros  
40 y abrasado en bibo amor.

167

Pues bed qué podrá sentir  
en partida tan amarga  
y ausenzia tan triste y larga  
quien la bastara sufrir.  
45 Que si para algún abrigo  
deste apartarnos los dos,  
el alma dejo con vos,  
la memoria ba conmigo.

Para las ansias mortales  
50 que amor darme determina,  
ya yo sé la medizina  
que atajará tantos males.  
Es el llebar de tal suerte  
la vida enferma y cansada,  
55 que a la primera jornada  
me á de alcanzar la muerte.

99

#### **Carta a un caballero enamorado**

168

Lo mejor de los amores  
entre personas discretas  
es fingir falsos amores,  
tener buenas alcahuetas,  
5 y ruines conpetidores.

Los fahores estimallos,  
si no los dan, no buscallos,  
que para matar sus fuegos  
á de ser como en los juegos:

10 sabellos mas no jugallos.

100

### Glosa a estos tres pies

*Ojos míos, pues mirastes  
en parte dome perdí,  
lágrimas, salí, salí.*

5       Á procurado mandar  
amor tan a sus antojos  
que por vien solo mirar  
quiso quedásedes ojos  
condenados a llorar.

101

### -----ACÉFALO----

169

Vn corazón uiuifique  
sin bos condenado a muerte.

5       De mi salud no os escribo  
porque en tal extremo estoi  
con el dolor que rezibo  
que no sé de mí si soy  
ni si estoy defunto o bibo.

10       Una cosa solo sé  
en tan trabajosa calma  
que aunque yo sin vida esté,  
no estará sin bos mi alma  
a donde vive por fe.

102

### Glosa a estos quatro pies

*Llorad, ojos, no os canséis  
hasta que ceguéis llorando,  
pues no descansáis penando  
lo que en el alma tenéis.*

170

5       ¡Ai!, cómo el alma matáis,  
o ponzoñosos engaños,  
y tanto me lastimáis

que con tormentos y daños  
al fin me desengañáis.

10 Fuera, no me atormentéis  
pues tanto mal é sufrido.  
Engaños, no me matéis,  
mas pues nunco soi oýdo,  
*llorad, ojos, no os canséis.*

15 Convertid el agua en fuego,  
que mis entrañas abrasa,  
y el dolor que me traspasa  
bebeldo en lágrimas luego  
hasta que apaguéis la brasa.

171

20 Regad suelo y tierra dura  
y las tierras yd mojando,  
y pues a mi mal no ai cura,  
porfiad con mi bentura  
hasta que ceguéis llorando

25 Y con perpetuas porfías  
quizá que tanto podréis  
corriendo nubes y días  
que la llama apagueréis,  
¡o tristes lágrimas mías!

las tristes lágrimas mías

30 Pero asme que es imposible  
yrse tal fuego apagando,  
mas no es nada lo posible,  
llorad con rabia terrible,  
pues no descansais penando.

172

35 En el alma está la pena  
continuamente enzerrada,  
la tiene tan sojuzgada  
que con perpetua cadena  
al dolor la trae atada.

40 Mas si de fuera vertéis,  
ojos, lo que está acá dentro,  
más presto descansaréis:  
salga, pues, presto del çentro  
lo que en el alma tenéis.

### Otra glosa a estos quatro pies

- 173      *Ante mi dama, las bellas  
de quantas ai en el suelo,  
pareçen como en el cielo  
delante el sol las estrellas.*
- 5      Qual pintor mui afanado  
que pinta a thema vna cosa  
la pintó natura hermosa  
y á sido en supremo grado  
más que el jazmín y la rosa.
- 10      Bien se me puede alabar,  
que excede a todas donzellas  
tanto que puesta cabe ellas  
se pueden feas llamar  
*ante mi niña las bellas*
- 15      Jamás de mujer nazió  
dama tan perfizionada,  
tan dispuesta y acabada  
que natura se prezioó  
que no le faltase nada.
- 174      20      Su vista basta a mober  
al corazón más de ielo,  
pero si enpieza a querer  
puede pues, señora, ser  
*de quantas ai en el suelo.*
- 25      Ysabela presumió  
en su tiempo de lozana,  
ya muchas batallas dio  
mas ésta a Venus sé yo  
dejara sin la manzana.
- 30      Hasta la propia fortuna  
se le rindió acá en el suelo  
desde que estaba en la cuna,  
y en su rostro sol y luna  
175      *parezen como en el zielo.*
- 35      Alunbra qual rubio Apolo  
que dora las altas cunbres  
por el antártico polo,  
y aquel su sujeto es solo  
en balor gala y costumbres.

40 Digo que pueden callar,  
que en su presenzia las bellas  
si quieren podrán luz dar  
tanta quanta suelen dar  
*delante el sol las estrellas.*

104

**Otra glosa a estos pies**

176 *Señora, así os guarde Dios,  
como me miran si os miro  
ni me sienten dar suspiro  
que no digan que es por bos.*

5 Suspiros que el corazon  
me quebrantáis a porfía,  
echad fuera la pasión  
que fatiga el alma mía  
contra justicia y razón.  
10 Y bos, amor, aunque muera,  
unídme sienpre con bos  
y bos miradme si quiera  
de blanda suerte y manera:  
*señora, así os guarde Dios.*

177 15 Bolbed más mansos los ojos  
para mirar un esclabo  
que os entrega sus despojos  
i muere con tantos enojos  
por que le pongais vn clabo.  
20 Diome Amor tantos dolores,  
señora, con solo un tiro  
que otros fieles amadores  
claro entienden mis amores,  
*como me miran si os miro.*

25 Todos sospechan la llama  
que vive dentro en mi pecho,  
y viendo ser por tal dama  
admíranse que abéis hecho  
mortal a quien tanto os ama;  
30 mas io, por que no pretendan  
saberlo otras, me retiro,  
i porque aquesto no entiendan,  
aunque mil fuegos ençiendan,  
178 *no me sienten dar suspiro.*

- 35      Sienpre me escondo en rincones  
donde ningunos me bean,  
de los que saber desean  
quantas penas y pasiones  
sin descansar me rodean.
- 40      Mas como me ben tan laso  
que lo entiendan, quiere Dios,  
con la piedad de tal caso,  
y ansí no me ven dar paso  
*que no digan que es por bos.*

105

**Carta de una dama a un galán que era inpotente  
y no podía cunplir con su mujer**

106

- Agora que estoi despazio,  
que estarlo no á sido poco,  
quiero, señora morena,  
hazer con ella diborzio.
- 5      Apartemos las pajuelas,  
que está el tiempo peligroso,  
no le dé al cuerpo vn alandre  
y caiga el alma en un pozo.
- Amistad como la nuestra
- 10      jamás la oieron los sordos,  
pues en tres años y medio  
nos emos gozado a soplos.
- Pareze que nos tratamos  
como monjas y debotos,
- 15      desde lejos por papeles,  
desde zerca por el torno.
- Aunque en estas soledades  
yo no lo é pisado solo,  
porque al fin vuestra meced
- 20      á tenido maiordomo.
- Benturoso mercatrete,  
mercatrete benturoso,  
que goza el original  
mientras yo el retrato gozo.



25 Dende aquí puede quedarse  
con el argadijo todo  
y pueden pedirme albrizias  
por que yo me ponga en cobro

181

30 Y no se espante de ber  
mis pensamientos tan otros,  
que si con ella soi cuerdo  
otro me hará ser loco.

35 En esta nuestra amistad  
no an faltado maliçiosos,  
que aunque no la é visto más  
quieren dezir que la adoro.

40 Y por no acordarme desto  
ni la miro ni la nonbro,  
si por ella me preguntan  
sabe Dios cuánto me corro.

182

Bien sé de su condizion,  
que luego á de buscar otro,  
ia que no para que gaste  
para gusto i escarroz.

45 Uno seruirá de escusa  
y otro serbirá de tronpo,  
y mientras durase el juego,  
abrá para polbo y lodo.

50 Como é pasado por ello  
a las verdades me acojo,  
que si io los ojos abro,  
otros çerrarán los ojos.

55 A solo vino desde aquí le doi del codo,  
porque dicen que la muerte  
anda lista en mi billorrio,  
y por si me ençuentra a mí,  
para quando diga topo,  
quiero hacerle vn reparo,  
que no pierda lo que adoro.

183

**Glosas de pies distintos y disparatados***No hizo Dios cosa buena.***Glosa**

Tanto en bos se an señalado  
 madre y birgen onbre y Dios,  
 que en bos, Dios y Onbre encarnado,  
 las naturalezas dos  
 5 su poder todo an juntado.

Contigo mismo os iguala,  
 que estáis de grazia tan llena  
 y tanto en bos se señala,  
 que si en bos ai cosa mala,  
 10 *no hizo Dios cosa buena.*

108

**[Glosa]**

184

*Naranjas, espada i lunbre*

Ya apareja Simeón  
 la espada del sacrificio,  
 Cristo el fuego de afición  
 y el agrio de su pasión  
 5 para nuestro beneficio.

Y aunque ya el manzano de Eva  
 ácidas naranjas lleba  
 y en Dios hallan mansedunbre,  
 haçen en el niño prueba  
 10 naranjas, espada y lunbre.

109

**[Glosa]***Que no pudo acabar su*

185

Vn mártir santo aguardaba  
 el cuchillo del tirano  
 que a muerte le amenazaba,  
 entre éste y la cruda mano  
 5 su corta vida luchaba.

Y dijo con viba fe:  
 “Buen Jesús, aiúdame tú”.  
 Luego el golpe al cuello fue  
 y tornó a replicar: “Je...”,  
 10 *que no pudo acabar “...sú”.*

110

**[Glosa]**

*Sabiendo que Cristo es nada*

186      5      Cristo a la orilla del mar,  
 cuia tormenta asigura,  
 a Pedro enpezó a llamar  
 por que en esta piedra dura  
 su Iglesia á de edificar.

10      La qual, por Crito labrada,  
 el mar no se marabilla,  
 porque aunque es piedra pesada,  
 desde la barca a la orilla  
*sabiendo que Cristo es nada.*

111

**[Glosa]**

*Cedazo estrella y quartana*

187      5      Quiso mi contraria estrella  
 que aguardando vn açición  
 fuese a ber mi dama bella,  
 y un çedazo fue ocasión  
 que no me viese con ella.  
 Topé en él, bajó su hermana  
 que mi estrella la guió,  
 la ziçion fue más tenprana,  
 todo allí me persiguió:  
 10 *çedazo, estrella i quartana.*

112

**[Glosa]**

*Espuelas, artesa, i sastres*

Siete sastres se juntaron  
y de una artesa de vino  
cinco o seis dedos decmaron,  
y después para el camino  
5 las espuelas se calçaron.

188

Todos de la artesa asieron  
causas de tantos desastres  
y en los honbros la pusieron  
y en un barranco caieron  
10 *espuelas, artesa y sastres.*

113

**[Glosa]***Treçe, sin llegar a treze*

Goze de una niña bella,  
que treçe años no á cunplido,  
el fruto primero della  
y treze lanças an sido  
5 las que quebré en la donçella.

189

Y aunque diçe que le escueçe  
y que fue gran sin razon,  
por que lo sepa y la abeze  
es bien que entienda que son  
10 *treze sin llegar a treze.*

114

**[Glosa]***Bolbed, señora, por bos.***Y á de acabar *En la enemiga del día***

Bolbed, señora por bos  
si os an dicho lo que pasa  
que me juran más de dos  
que en anocheziendo días  
5 no paráis un punto en casa.

190

No anda en buenas romerías  
ni en santos pasos María  
trotando por la ciudad  
la amiga de obscuridad  
10 *y la enemiga del día.*

115

**[Glosa]***Entre el bonete i corona*

Cierto clérigo pobrete  
me convidó este otro día  
a un mazapán i un rosquete  
que mui guardado traía  
5 debajo de su bonete.

Yo dije: "Santa persona,  
si no os espulga una mona  
esas liendres que tenéis,  
no como lo que traéis  
10 entre el bonete y corona.

116

**[Glosa]***Detente, sol, no me aflijas*

191

lendo zierito prebendado  
caminando este otro día  
por un camino trillado  
de tal suerte el sol ardía  
5 que era del sol acosado.

Y con mil ansias prolijas  
le dije a Phebo: "Do agujas,  
solamente a atormentarme,  
si no quieres acabarme  
10 *detente, sol, no me aflijas.*

117

**[Glosa]**

*La campanilla, de que*

192                    Muchas veces é mirado  
                          al cura de nuestra villa  
                          que anda con sumo cuidado  
                          tocando una campanilla  
 5                    por cima de su terrado.

                         No sé que aguarda o espera  
                          que anda desta manera.  
                          De qué prozeda no sé,  
                          que si hablara dijera  
 10                    *la campanilla de que.*

118

**[Glosa]**

*Le nazió a Calmo del "la"*

                         Calmo leziones tomaba  
                          de cantar de un gran maestro,  
                          en grande opinión estaba  
                          y para sacarle diestro  
 5                    estos puntos le enseñaba.

193                    A ur, re, mi, fa, sol, la,  
                          baja el la, Calmo á subido,  
                          corrido el maestro está  
                          de que un error tan sabido  
 10                    *le nazió a Calmo del la.*

119

**[Glosa]**

*Torre, Albaicín y campanas*

                         Una torre edificó  
                          el rei Fernando en Granada  
                          quando el Albaicín ganó,  
                          y después de fabricada  
 5                    de campanas la adornó.

194                    I en piedra lisas i llanas  
                          puso con letras cristianas

estos versos publicando:  
 10 "Somos del rei don Fernando  
*torre, albaizín y canpanas*".

120

[Glosa]

*Pues llega la qüenta a que*

Reçebí el bien de miraros,  
 gasté la vida en quereros  
 por uer si podía alcanzaros,  
 o por lo menos pagaros  
 5 por no quedar a deberos.

195 Y pues pagan vida y fe  
 el bien de quando os miré,  
 qué alcanzes me podéis dar  
 o a qué más podéis llegar,  
 10 *pues llega la qüenta a qué.*

121

[Glosa]

*Como Dios hizo unas nuezes*

El cura de mi lugar,  
 si ua a dezir las verdades,  
 quando enpieza a predicar  
 arroja más neçedades  
 5 que arenas ai en el mar.

Y con ser maestro y cura  
 se le sueltan otras uezes  
 a la mejor coiuntura  
 con la corteza tan dura  
 10 *como Dios hizo unas nuezes.*

122

[Glosa]

196

*Una col y un arçediano*

Del arzediano de Coria  
 las coles son su manjar  
 y su lazeria es notoria,  
 pues a comer y zenar  
 5 haze dellas pepitoria.

Y por ser tan claro y llano  
 a su casa un jueves fui  
 por berle comer tenprano  
 y sola en la mesa vi  
 10 *una col i un arçediano.*

123

**[Glosa]***Damas bandas i colores*

197

De mil colores cubiertas  
 las damas en otro tiempo  
 y con sus bandas rebueltas  
 traían mil pasatienpos  
 5 por berdes prados i güertas.

Pasaronse sus amores  
 conuirtiendose en dolores  
 y así, sin permanecer,  
 vinieron a fenezer  
 10 damas, vandas y colores.

124

**[Glosa]***Damas, ciegos, lutos duendes*

198

Las damas cojido el fruto  
 de nuestros muí berdes años  
 nos traen cubiertos de luto  
 çiegos dando a Amor tributo  
 5 hechos duendes entre estraños.

I entre aquestos que padezen  
 y tú, traidor Amor bendes,



muchos la vida aborrezan  
 biendo qu  n mal apetezen  
 10 *damas, ciegos, lutos, duendes.*

125

*Mejor lugar que no Dios*

Corona a vuestra riqueza  
 que el tesoro allegará  
 ni quien subió a tanta alteza,  
 5 pues Dios en su palo est    
 y bos sobre su cabeza.

199 La real cabeza diuina  
 traspas  is corona bos,  
 siendo de tocar le indigna  
 y tenéis, siendo un espina,  
 10 *mejor lugar que no Dios.*

126

### Loas distintas

Tras deste negro de amor  
 de tantos blancos estrella,  
 una tarde me salí  
 paseando al alameda,  
 5 lugar c  ebre en Sibilla  
 i de quanto el sol rodea,  
 por el celebrado sitio  
 que tantas damas pasean.  
 Miraba el agua diuina  
 10 retozar con las arenas,  
 entre las guijuelas blancas  
 y entre las pintadas piedras,  
 saltando por que la coja  
 bullendo por que la beba.  
 15 Y estando en esto ocupado  
 vide algo lejos dos henbras  
 a las quales me arrojó  
 tras de vien faziles señas.  
 Era como el sol la una,  
 20 muy blanca pero muy rubia,  
 pin  el a damas mui nezia.  
 Era morena la otra,  
 más de mil donaires llena,

200

de mil grazias adornada:  
 25 *tal es la color morena.*

201 Y yo, como a aquesta jente,  
 siempre me inclinó mi estrella,  
 dando a la blanca de mano  
 el alma entregué a la negra.  
 30 Comenzele a requebrar,  
 díjele dos mil ternezas  
 por que con mucha cordura  
 me respondió a todas ellas.  
 La blanca desto corrida,  
 35 biendo que no la festejan,  
 “Negro galán debe ser”,  
 dijo, “quien regala a negras”.

Y obiando desto ofendido  
 a la causa de mi pena,  
 40 desta suerte me combino  
 a responder su defensa.  
 “De morena á dicho mal,  
 pues apreste las orejas  
 que della diré mil bienes:  
 45 *tal es la color morena”.*

202 Negra es la noche y la aguardan  
 con gran silencio i esperan  
 por descanso el que trabaja,  
 por regalo el que pasea.  
 50 Negra es la melancolía  
 que onbres biben sin ella,  
 negra es el águila fuerte  
 de todas las aves reina.  
 Negro el cuerbo vibidor,  
 55 negra el astuta corneja,  
 y negro fue Joan Latino,  
 gloria el Duque de Çesa.  
 Moreno fue el Cid Rui Díaz  
 conquistador de Balenzia,  
 60 moreno el gran Taborcan,  
 moreno fue Julio Çesar,  
 moreno el fuerte Trajano,  
 203 morena la gran Lucrezia.

Un poco morena fue  
 65 la hermosísima Elena,  
 morena la Virjen fue:  
*tal es la color morena.*

204

Morena soys, más hermosa,  
 dijo el esposo a su Iglesia  
 70 y de los tres Reies Magos  
 el uno moreno era.  
 Negros y costosos paños  
 cubren las tunbas funestas,  
 y por premática ahora  
 75 no trae luto quien no ereda.  
 Moreno es el hierro fuerte,  
 fértil la tierra morena,  
 bueno el peseño caballo,  
 fácil la tordilla iegua.  
 80 Negros álamos dan bigas,  
 negros ébanos bigüelas,  
 blancos llaman a los bobos,  
 negra a la jente discreta,  
 fuerte el negro, blanco al rubio:  
 85 *tal es la color morena.*

205

Moreno es el lirio obscuro,  
 morenas son las violetas,  
 moreno el atún sabroso,  
 el anguilla y la murena.  
 90 Moreno es el açabache,  
 negra la fina pimienta  
 y el bestido más onrado  
 es de la color morena.  
 Yo que adelante pasaba,  
 95 quedó la blanca tan fea,  
 que del lugar se apartó  
 venzida de la contienda,  
 por cuio triunfo y vitoria  
 la morena yua risueña,  
 100 mil alabanzas me dio,  
 mil bendiçiones ynmensas.  
 Quise yr con ella a su casa,  
 mas rogome que no fuera,  
 siendo espada a su color  
 105 escudo a su onor i ofensa.  
 Con aquesto la dejé  
 bolbiéndome a mi tragedia,  
 aunque ahora inadvertido  
 é dado del caso qüenta.  
 110 A pedir silenizio vine,  
 pero jente que es tan cuerda  
 como hasta aquí á callado

206                    sabrá callar lo que queda.  
                          Y si algún blanco hablare,  
 115                    el moreno le detenga,  
                          pues donde quiera se halla  
                          jente de color morena.

127

### Otra loa

                         Juntaronse en un conçilio  
                          para una junta ynportante  
                          vna illustre compañía  
                          de raras avilidades.  
 5                    Vn tudesco, vn borgoñón,  
                          un inglés, un çita, un alpe,  
                          vn turco, vn meda, i vn persa  
                          y vn portugués mercadante;  
                          vn español y un olmeda  
 10                    y otros de diversas partes,  
 207                    conpelidos a esta junta  
                          vinieron por señalarse.  
                          Presidió, por más antiguo,  
                          el grande y lijero Dante,  
 15                    que fue entre los seblines  
                          respetado por más ábil.  
                          Hecha pues la noble junta,  
                          si noble pudo llamarse,  
                          dieron orden que a las cosas  
 20                    les dieran sus semejantes.  
                          A la pública ramera  
                          le dieron sus libertades,  
                          al rufián, de defenderlas,  
                          que es muy propio de rufianes,  
 25                    la locura, a las poetas,  
                          el rondar, a los amantes,  
 208                    la prolijidad, a monjas,  
                          *y la monja para el fraile.*

                         Los instrumentos de guerra  
 30                    dieron a los Doçe Pares,  
                          a Medea, los enrredos,  
                          a Medusa, los visajes.  
                          El rezitar, a Villegas,  
                          el haçer un sinple a Gálbez  
 35                    el glosar, a Villalbilla,  
                          y a su ermana los donaires.

Barba larga, al escudero  
 sarna para estudiantes,  
 estudiantes para monjas  
 40 *y la monja para el fraile.*

Yo, deseando saber  
 la causa deste debate  
 209 y por qué razón se dijo  
 ser la monja para el fraile,  
 45 lo pregunté y respondieron  
 que me oiese y que callase,  
 por que mui presto querían  
 de aquesta duda sacarme.  
 Y sacando de un gran libro  
 50 un cartapazio muy grande  
 leieron aquesta duda  
 que a mi gusto es agradable:  
 "Véstules que en el bestido  
 os podéis llamar bestiales,  
 55 pues no soys de las que al tenplo  
 agua del Tisbe llebastes, Tíber  
 soys lisonjeras logreras  
 210 que nos vendéis de relanze  
 dos mil doradas lisonjas  
 60 al prezio de las verdades;  
 porque si acaso tenéis  
 un güesped que no sea fraile,  
 no ai plática que os alegre  
 ni discreción que os agrade".  
 65 Con esto bolbió la hoja,  
 y io por que no llegase  
 a tocar en lo más bibo,  
 le supliqué que callase  
 hasta que tubiese abiso  
 70 un auditorio tan grabe.  
 Y pues aquí me presento,  
 justo será que se tase  
 211 lo que á mereçido vn bien  
 que escurezio tantos males,  
 75 como es el que vuestras faltas  
 no se echasen en la calle.  
 No tengáis disgusto desto,  
 que a fe de pobre estudiante  
 de hazer quemar el libro  
 80 que tanto en vuestro mal haze,  
 y la hoja que contiene

212

fealdades semejantes,  
 prometo darla al convento  
 que es lo más que puedo darle.  
 85 La que en recompensa desto  
 fiel deboto me llamare,  
 dele Dios muy buenas pasquas  
 las primeras que llegaren,  
 y la que no le suçeda,  
 90 quando baia a dezir laudes,  
 la desgrazia que a don Bueso  
 que no pudo ser más grande,  
 o que mis ojos la bean  
 por que más puedan bengarse,  
 95 como doña Berenguela  
 salió de casa su padre;  
 y así lo que os é pedydo  
 será razon otorgarme.  
 No pydo mucho en pedir  
 100 ni ellas darán mucho en darme,  
 solo pido por blasón  
 que desde oy *sui* me llamen,  
 y con esto no diré  
*que es la monja para el fraile.*

128

### Otra loa

Despues que el húmido inbierno  
 con la escarcha y con la niebe  
 y con las prolijas aguas  
 acaba el curso que debe,  
 5 después que el agricultor  
 con la ordinaria simiente  
 para el sustento común  
 la tiera hulmilde guarneze,  
 adorna la primavera  
 10 los canpos de color verde,  
 esmaltándolos de flores:  
*que tiempo tras tiempo viene.*

214

Después que el abril nos da  
 lo que en su signo promete,  
 15 dando fin al fiero inbierno  
 mostrando el berano alegre,  
 después que el alegre mayo  
 el frío en calor conuierte

20 y el sol de las altas sierras  
la nieve en agua resuelbe,  
el labrador codicioso  
lo que la tierra le ofrezca  
con sazón lo siega y coje:  
*que tiempo tras tiempo viene.*

25 Conjélanse entre los aires  
la piedra y granizo fuerte,  
los ásperos remolinos,  
truenos y raios crueles.  
Rónpanse las negras nubes,  
30 y con furiosos ropeles  
su calamidad descojen  
en las recojidas mieses.  
Mas luego alegrando el mundo  
el claro sol amanece,  
215 y cesan las tempestades:  
35 *que tiempo tras tiempo viene.*

Salen las ligeras naves  
del puerto salbo y quieto  
entre las tímidas ondas  
40 que amenazan a los bientos.  
Suenan los vientos contrarios,  
unos con otros se buelben  
subiendo al cielo las aguas  
al profundo los bajeles.  
45 Confusa la gente aguarda  
la bonanza ya que viene,  
y acábanse las tormentas  
*que tiempo tras tiempo viene.*

216 Suele el amante curioso,  
50 siendo de su dama ausente,  
mostrar mil quejas al aire  
que si le oye no la entiende.  
Ya los disgustos le aplazen,  
ya los contentos le ofenden,  
55 ya de celos ynquieto  
en un punto vive y muere.  
Pasado este triste tiempo  
a ver a su dama buelbe  
y de sus amores goza,  
60 *que tiempo tras tiempo viene.*

Suele el triste peregrino,

- siendo de culpa ynocente,  
 aguardar en la prisión  
 a que su libertad se apruebe,  
 217 65 hácese el día un año,  
 que esta noche un siglo entiende,  
 y en el pecho atribulado  
 mil pensamientos te buelbe.  
 Aclárase la verdad,  
 70 ya su libertad le buelben  
 y al fin el que debe paga,  
*que tiempo tras tiempo biene.*
- Y suele en la enfermedad  
 el miserable doliente  
 75 aguardar a la salud  
 o a la temerosa muerte.  
 Oí se siente fatigado,  
 mañana mejor se siente,  
 ya le alibian medicinas,  
 80 ya le aquejan acçidentes.  
 218 Pero el médico diuino  
 poco a poco le resuelbe  
 la enfermedad en salud,  
*que tiempo tras tiempo viene.*
- 85 Suelen mil mordazes lenguas,  
 que quando ynporta no pueden  
 saber dar razon de ti,  
 maldezir lo que no entienden.  
 Y sin entender la farza  
 90 diçe el uno: "Malo es este,  
 pues el otro es pestilenzia,  
 lo que come no mereze".  
 Aquestas lenguas mordazes  
 que en dezir esto se meten  
 95 espero berlas sacadas,  
*que tiempo tras tiempo biene.*
- 219 El discreto nos anpara,  
 el nezio, si no quisiere  
 callar mientras recitamos,  
 100 más que mal raio le queme;  
 y al que no le diere gusto  
 lo que la farza contiene,  
 calle y aguarde que salga  
 el bobo y los entremeses.  
 105 Y si aquesto no bastare



cúfrale quien penas tiene,  
 hasta acabar la comedia:  
*que tiempo tras tiempo viene.*

129

### A una misa nueva

270 Bien nos diçe tal fabor  
 que sois criado de qüenta  
 pues en su mesa os asienta  
 el príncipe mi señor.

5 Trinchad con destreza i gala  
 i mirad cómo coméis,  
 que, aunque convidado, hazéis  
 ofiçio de maestre sala.

10 Agradeçed el fabor  
 y tened dél cargo i qüenta,  
 pues a su mesa os asienta  
 el príncipe mi señor.

271 Hablad con mucho recato  
 lo que fuere con su alteza  
 15 y comed con gran linpieza  
 pues que coméis en su plato.

Escarmentad del traidor  
 de quien por çierto se qüenta  
 que çenó, para su afrenta,  
 20 con el rei nuestro señor.

130

### Un romanze al reberendísimo frai Buenaventura

222 El maioral de Francisco  
 aquel de los dos rebaños,  
 entranbos de lana parda  
 uno fino y otro bajo,  
 5 a las sierras de Segobia  
 baja, qual pastor chapado,  
 a requerir sus pastores  
 y a repastar su ganado.

10 Tiene dos hatos de obejas,  
 a vista de esotros altos,

que son de Ysabel y Clara  
pastoras de grande trato.

Mas aunque el ganado es mío  
an puesto los dos atajos  
15 en cabeza de Francisco  
para mejor repastarlos.

Buenabentura se llama  
del modo que aquel criado  
tan antiguo de Francisco  
20 que ganó tanto salario.  
"Ventura te dé Dios", diçe  
el proverbio castellano,  
pero por uentura tal  
lo dijo, sin duda, el sabio.

25 No es ventura deste mundo,  
pues uemos que vale tanto,  
y si en algo le pareçe  
es en uenir tan de paso.

Entranbos rebaños goçen  
30 de tal pastor y tal pasto,  
que es ventura jeneral  
y á benido para entranbos.

Y bosotro, ¡o pastores!  
224 que tenéis a vuestro cargo  
35 por sauer y por ventura  
las obejas y los mansos,  
la misma pobreza sois,  
pero amalda, pues beis claro  
que ai ventura en la pobreza  
40 y dulzura en los trabajos.

131

### **A la grande y temerosa peste del año de mil y quinientos y noventa y nueve**

225 ¡Santísimos relijiosos,  
niños tiernos y inocentes,  
vírjenes castas y uellas,  
pueblo aflijido y doliente!:  
5 alçad los ojos al çielo,  
y buestras voçes resuenen  
en los estrados diuinos  
hasta que tanto mal çese:  
*que pereze*  
10 *la pobre España si este rigor creze.*

- Haçed capilla formada,  
 pues sois voçes diferentes,  
 y ofiçiad por los difuntos  
 vijilia y misa de requien.
- 15 Castilla hará el contrabajo,  
 que es su boz, después que tiene  
 para maior soledad  
 226 hijos muertos, padre ausente.
- Los tenores y contraltos  
 20 pueden llebar los dolientes,  
 si no an perdido la uoz,  
 sigún el mal es de fuerte.
- El tiple hará el tierno Infante,  
 cuia misa es de tal suerte  
 25 que en las orejas de Dios  
 sus dulçes açentos hieren.
- El pecador conuertido  
 el *parze mihi* comiençe,  
 que es la voz que más alcanza  
 30 y la letra que más muebe.
- La tocan a haçer clamor  
 tan triste como solene,  
 227 que no falta quien los haga,  
 aunque en la iglesia se ueden.
- 35 En cada casa ai canpanas  
 que doblan por el que muere,  
 de padre que pierde al hijo,  
 del hijo que al padre pierde.
- Francisco y Domingo santos,  
 40 pues tenéis hijos presentes,  
 conuidad para este entierro  
 a los que en la corte ubiere;  
 y conuidad a su alteza,  
 pues que sauéis claramente  
 45 que de partes de su madre  
 era el muerto su pariente.
- Ya el tùmulo tienen hecho  
 228 y colgadas las paredes  
 de luto de nuestra pena,  
 50 paño que al alma entristezen.
- No está cubierto de luzes,  
 pero hasta una que tiene  
 que es la antorcha de la fe,  
 la qual esta uiba sienpre.
- 55 Vengan los santos del çielo  
 a quien el mundo inclemente

tubo por desanparados  
para que este cuerpo lleben.

Y pues en entierros graves  
60 hazer las órdenes suelen  
el ofiçio en la nouena  
por sus días diferentes.

229 Bajen los ángeles todos  
y cada coro çelebre  
65 las obsequias por sus días  
pues son nuebe, y ellas nuebe.

Las oraciones del justo  
que en lugar de incienso quemen,  
que en las brasas del amor  
70 es la cosa que mas güele:

Con este perfume santo  
el negro tùmulo inciensen,  
hasta que el humo oloroso  
a la casa de Dios llegue.

230 75 La Iglesia a mi madre ponga  
la ofrenda todo el corriente,  
pues mi padre le dejó  
pan y vino que pusiese.

Y no ai pagarlo a dinero  
80 porque Dios, con quanto puede,  
no tiene para pagarlo  
si así mismo no se vende.

Esta víctima preziosa  
al Padre Eterno se ofresçe  
85 por uiuos y por defuntos  
para que su rigor tenple.

Tiple, tenor, contrabajo,  
clamores, lutos, pobetes,  
vijilia, tùmulo, ofrenda  
90 no çeséis hasta que él cese:  
*que perece*  
*la pobre España, si este rigor crece.*

Fin

## NOTAS E ÍNDICE DE POEMAS QUE COMPARTE

### ABREVIATURAS

AAH	Antequera, Archivo Histórico
BC	Barcelona, Biblioteca de Cataluña
BUB	Barcelona, Biblioteca Universitaria
BUC	Berkeley, Bancroft Library, University of California
CBU	Coimbra, Biblioteca da Universidade
EP	Évora, Biblioteca Pública
FN	Florenca, Biblioteca Nazionale
FR	Florenca, Biblioteca Riccardiana
LBL	Londres, British Library
LHK	La Haya, Koninklijke Bibliotheek
LN	Lisboa, Biblioteca Nacional
LTT	Lisboa, Torre do Tombo
MCSIC	Madrid, Biblioteca del Consejo Superior de Investigaciones Científicas
MN	Madrid, Biblioteca Nacional
MP	Madrid, Biblioteca de Palacio
MRAE	Madrid, Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua
MRAH	Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia
NDic.	<i>Nuevo diccionario de pliegos poéticos</i>
NH	Nueva York, Library of the Hispanic Society of America
NVE	Nápoles, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III
PC	Peralada, Biblioteca del Castillo
PhUP	Filadelfia, University of Pennsylvania Library
PMBM	Palma de Mallorca, Biblioteca de Bartolomé March
PN	París, Bibliothèque Nationale
RaC	Rávena, Biblioteca Classense
RAV	Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana
SC	Sevilla, Biblioteca Colombina

1. A mi me llaman Joan del Albarado. *Discurso y vida de un soldado ronpido*, 1.
2. Enuidias me den la muerte. *Satisfacción de una dama a unos celos de un galán*, 7.
3. Con el tiempo se acaban horas i años. *Otro soneto en el mismo intento*, 9.
4. Jardines bellos, árboles frondosos. *Laméntase vn galán viéndose afligido en una soledad*, 10.
5. Desde donde naçe el Febo. *Faboreçe vn galán a su dama y encarécele sus perfecciones*, 11.
6. Entre unas hermosas ramas. *Otros fabores a una dama en el mismo pensamiento*, 14.
7. Qué lejos está vn nezio de entenderse. *Soneto a un amante nezio*, 15.  
 1580-90 LN Cod. 3072, 15 (*Cancionero sevillano de Lisboa*, núm. 182)  
 1582 Silvestre, *Obras*, II:302  
 ca. 1592 *Aquí se contienen muchas. (Las series valencianas, núm. 206; Pliegos poéticos españoles de Múnich, núm. 37; NDic. núm. 722)*  
 XVII MN 3797, 23, *Soneto del maestro Silvestre*  
 XVII MRAE RM 6633, 342
8. Traidor ynfame, nezio y atrevido. *Otabas reprehendiéndole vna mujer a su marido ciego de celos*, 16.

9. Si es fuerza que é de quereros. *Requíébrase una dama con el retrato de su galán tiernamente*, 18.
10. Crió Dios al primer hombre. *Discursos del amor y encarecimientos de lo muncho que puede*, 20.
11. En los famosos jardines. *Requíébrase el gran Bautista con la Virgen, Nuestra Señora, haciendole una corona de flores*, 24.
12. Garza dibina del amor diuino. *Otabas rimas a la pureza de la linpidísima concepción de la madre de Dios*, 27.
13. Sale un armada del puerto. *Loa picaril*, 30.
14. En el tribunal diuino. *Otra loa en favor del color blanco*, 31.
15. Pídenme voarced que le haga coplas. *Soneto de un soldado a una dama*, 37.  
1600 MN 4117, 18  
1590-1600MN 2883, 178  
XVII MN 3795, 137v  
XVII MRAE RM 6213, 139
16. Anjel almazigado que al tudesco. *Otro soneto a una dama flaca y amarilla*, 38.  
1595 MN 17.556, 131v (*Poesías barias*, núm. 163)  
1600 MN 4117, 34v, *Lope*
17. Biba nuestro rei mila, 39.
18. Los prodijios que aora an sucedido. *Canzión de lo mismo*, 39.  
1600 MiT 1001, 9v («I testi spagnoli nel codice 1001»,pág. 132)  
XVII MN 3985, 121v
19. En el alma me á pesado. *Romanze al mismo franqueza*, 41.
20. De mediana fortuna quiso el cielo. *Soneto al mismo*, 43.  
XVII MN 3985, 120
21. Ojos que no son ojos sino estrellas. *Soneto a los ojos de una dama*, 44.  
1580 Padilla, *Thesoro*, 114v (*Thesoro* núm. 78)  
1600 MN 3913, 43  
XVII BC 2222, 243v, *Soneto*
22. Con muncha jente española, *Romance del ilustrísimo don frai Francisco Jiménez en la batalla de Maçalquibi*, 45.
23. Contra la furia y poder, *Otro romance al glorioso san Antonio abad*, 46.
24. O tú que llegas a estas santas puertas. *Soneto a un nobiço de nuestra orden en el qual se le amonesta las obligaciones y aspereza de la religión*, 48.
25. Si porque yo sea santo y el poderoso. *Soneto en contemplación de la pasión de Cristo mi Redentor*, 48.
26. Silbio, pastor de celestial decoro. *Soneto a nuestro reberendísimo padre frai Pedro González de Mendoza*, 49.
27. Mis manos que la muerte a tantos dieron. *Soneto a la venditísima Madalena, estando a los pies de Cristo*, 50.  
1582 López de Úbeda, *Vergel*, 168  
1590-1600MRAE RM 6226, 349  
1599 *Conceptos de divina poesía*, 99  
1600 BC 1649, 65v

1600	LN Cod. 8920, 314
1600	MRAE RM 6225, 90
1600	MP 3560, 44v
1600	PC 091, 220
1652	MN 17.951, 65v
XVIII	MN 3909, 142v

28. Aunque ser madre y birgen imposible. *Glosa famosa en soneto a estos quatro pies en prueba de la concepción linpidísima de la princesa del cielo María*, 51.

1600 MP 2459, 2

29. Aunque paresca cosa incompatible. *Otra a la misma*, 52.

30. De dolor en dolor, de llanto en llanto. *Sonetos hechos en las onras del rei Filipo segundo por la uniuersidad de Salamanca*, 53.

31. Tú que fortuna y su prestado estado. *Otro*, 54.

1600 MP 2459, 50

32. El onbre a Dios que tanto á dado dado. *Otro*, 54.

XVII MRAE RM 6723, 4

33. Truéquense ya fenescan tristemente. *Otro*, 55.

34. No hiço pecado Adán, 56

35. Ban caminando al Jordán. *Otra glosa a este mismo pie*, 58.  
Fuenmayor

36. Nadie se puede salbar, 59.

1600 MN 861, 310  
XVII LBL 18.706, 127  
XVII MN 3773, 153v

37. Dios es grande pecador, 59.

1600 MN 861, 313

38. Partido el poder de Dios. *Otra*, 60.

1600 MN 861, 313  
XVII MN 3917, 64

39. Cristo en la cruz no murió. *Otra*, 60.

1600 MN 861, 314

40. Dios no nos promete gloria, 61.

1600 MN 861, 314

41. Cristo ser Dios no es posible, 62.

42. Cristo que con su capote, 62.

43. Sabiendo que Cristo es nada, 63.

1600 MN 861, 312  
1600 MP 1577, III, 234  
XVII MRAE RM 6215, 218

## 44. La más hermosa que Dios, 64.

- 1575-85 MN 17.689, 100v, con la glosa «Un domingo de mañana»  
 1585 MP 531, 114v, con la glosa «Un domingo de mañana», 167v, con la glosa «En una hermosa ribera» (*Cartapacio de Francisco Morán*, núms. 565 y 731)  
 1585 MCSIC RM 3879, 291 (*Cancionero sevillano de Fuenmayor*, núm. 132.)  
 1587-90 MN 22.028, 272v, con la glosa «Puestas vi a una ventana», 273, con la glosa «Bailando ciertas doncellas» (*Poesías de Fray Melchor de la Serna*, núms. 283 y 284)  
 1590 MP 1580, 242v, con la glosa «Puestas vi a una ventana»  
 1595 FR 3358, 90v, con las glosas «Del coro de las doncellas»; 91, con la glosa «Si de toda la hermosura»; 91, con la glosa «A vos, Virgen poderosa»  
 1600 MN 861, 309, *Otra*, con la glosa a lo divino dedicada a la Virgen «Del coro de las doncellas»  
 1600 FR 3096, 29v, con la glosa «En una hermosa unión»  
 1620 MN 3915, 237, con la glosa «Un galán enamorado»  
 1769-1770SC 58-4-36, con la glosa «Un domingo de mañana»  
 XVII MRAE RM 6225, 177, con la glosa «Que fuese en virtudes llena»  
 XVII CBU 1080, 13, *Mote*, con la glosa «En pie y al pie de la Cruz», 23, *Mote alheio*, con la glosa «En pie y al pie de la Cruz», 24, *Mote alheio*, con la glosa «El Dios de amor me mostró»  
 XVII MN 4117, 102v, *Pie*, con la glosa «Dios por mostrar su grandeza», 203v, *Pie*, con la glosa «Cielo, sol, luna y estrellas»  
 XVIII MN 2100, 226, con la glosa «El conde de la ventosa»  
 XVIII LN F.G. Cod. 3582, 108v, con la glosa de Montalto «El Dios de amor me mostró»

*Juan de Salinas. Poesías humanas*, núm. 52. La glosa reza:

Un domingo de mañana  
 dos damas hermosas, bellas,  
 estaban a una ventana,  
 dando luz tan soberana,  
 cual el sol a las estrellas;  
 y un galán las preguntó  
 (viéndolas a ambas a dos):  
 “¿Quién tan bellas las crió?”;  
 y al momento respondió  
 la más hermosa, que Dios.

## 45. Tomiza, escarpín de Dios, 64.

## 46. San Joan no le batió, 65.

Poema repetido. Véase el núm. 35 de esta edición.

47. Dionos en la tiera un abe. *El Abe María glosada*, 65.

- 1580-90 LN Cod. 3072, 45 (*Cancionero sevillano de Lisboa*, núm. 54)  
 1582 Silvestre, *Obras*, II: 287, *Glosa de la Ave María*  
 1582 López de Úbeda, *Vergel de flores*, 102v, y en la ed. de Alcalá 1588, *Parescióme que quadraua acabar lo que tocaua a esta festiuidad de la Anunciación con el Ave María*  
 1590 LN F.G. Cod. 3071, 10, *Glosa sobre la oración de Ave María*  
 1593 MP 1581, 228v (*Cancionero de Pedro de Penagos*, núm. 400)  
 XVII FN Magl. XXXV-319 (Medicea Palatina), 60, *Ave María glosa*  
 XVII PC 091, 225v, *La Ave María glosada por Silvestre*  
 XIX MN 3778, Gregorio Silvestre. *Obras*, 128, *Glossa del Ave*

48. Lo negrito de tengue perengue. *Coplas al santísimo Nacimiento*, 69.49. Si en las manos niño Dios. *Otras al mismo Nacimiento*, 70.

- 1600 MN 861, 422

50. Tocan los clarines al alborada. *Otras al mismo Nacimiento*, 71.



51. Mientras la virgen descansa. *Otro romance al Nacimiento con su retruécano*, 73.
52. Pois aqueste nobo infante. *Otras en lengua portuguesa*, 75.
53. [A trueco de miraros], 77.  
 1580 Padilla, *Thesoro*, 137 (*Thesoro*, núm. 99)  
 1597 RAV Patetta 840, 45v (*Dos cancioneros hispano-italianos*, núm. 168)  
 XVI, finales RAV Ottob. 2882, 20v  
 XVII BC 2222, 8v, *Canción*  
 Por haber sido arrancado el folio en que comienza el texto ha quedado acéfalo. Lo reconstruimos por la versión recogida en el *Thesoro* de Padilla.
54. Por un soto uerde obscuro. *Discursos de firmeza entre el amor y un enamorado*, 78.  
 1580 Padilla, *Thesoro*, 135 (*Thesoro*, núm. 98).
55. Con tanto abiso tanta hermosura. *Soneto a una dama*, 83.
56. Den priesa a la comida, ai aquí truchas. *Soneto*, 83.
57. Boto a Dios que me espanta esta grandeza. *Soneto en la muerte del rei don Filipe segundo hecho por un soldado en Seuilla*, 84.  
 1598 MP 996, 216v, *Soneto que izo un soldado sevillano al túmulo que se iço en Sevilla* (*Romancero de Palacio*, núm. 223)  
 1600 NH B 2495, 326 (*Cancionero sevillano B 2495*, núm. 271)  
 1600 MN 861, 619, *Otro que dixo un personage al túmulo de Sevilla*; 633, *Otro al tumulo de Sevilla*  
 1600-20 NH B 2558, 35v, *Soneto uendo a essa del rey Phelippe em Seuilla* (*The Hispano-Portuguese Cancioneiro*, núm. 20)  
 1604-07 FN VII-353, 1v; 277v  
 1654 *Poesías varias de grandes ingenios españoles*, 3, *Al túmulo del rey que se hizo en Seuilla*  
 XVII EP CXIV/ 1-3, 676  
 XVII MN 4127, 183  
 XVII MP 2459, 97, *Al túmulo y honrras de don Phelipe 2º que se hicieron en Seuilla de vn soldado vellacón*  
 XVII MRAE RM 6215, 49  
 XVII MRAE RM 6723, 12, *Soneto al túmulo que se hizo en Seuilla a las honrras de su magestad*  
 XVII NVE I-E-49, 58, *Soneto al túmulo del rey nuestro señor don Phelipe en boca de un ualentón y un soldado. Por Çeruanes*
58. Que nuestro Filipo es muerto. *Otro soneto en la misma consideración*, 85.
59. Mortales son los onbres. *Vn diálogo entre la fama y el rei Filipo segundo*, 88.
60. Larga cuenta que dar del tienpo largo. *Otaba*, 89.  
 Véase la ed. de Askins *The Hispano-Portuguese Cancioneiro of the Hispanic Society of America*, 1974, núm. 25 para una relación extensa y detallada de las fuentes, autoría y glosas de esta octava
61. Aquella estrecha cuenta, ánima mía. *Otra otaba*, 89.  
 1600 MRAE RM 6225, 277
62. Quien quiere enriquezer, ame pobreza. *Otra octaba*, 90.
63. Quien no mira como toco, *Glosa*, 90.  
 1582 Silvestre, *Obras*, 1582, 262?
64. Vn muerto fue en la tierra sepultada, *Enigma al Santíssimo Sacramento*, 91.

65. Quitá el rebozo, galán. *Otra enigma al Santísimo Sacramento puesto un niño Jesús con un capotico arrebozado i en el campo del todo lleno de formas y este verso escrito*, 92.  
1582-1600MN 3168, 105v (*Cancionero del bachiller*, núm. 209)
66. No ai cruz sin gloria ninguna. *Copla a la cruz*, 93.
67. Así te conceda el cielo. *Pregunta en el soberano misterio del Santísimo Sacramento entre dos pastores llamados Jil y Bras*, 93.
68. Oió Bras atentamente. *Responde Bras a la pregunta*, 96.
69. Qual competidor galano. *A nuestro padre san Francisco*, 97.
70. Dejad al niño llorar. *Coplas al Santísimo Nacimiento de Cristo*, 101.  
1600 MN 861, 420  
1600 NH B 2495, 37 (*Cancionero sevillano B 2495*, núm. 41)
71. Guilindín, guilindín, guilindaina. *Otras al Nacimiento*, 102.  
Versión profana en MN 3915, 126, con la glosa «Una buena vieja».  
Frenk, *Nuevo corpus*, núms. 1503, 1504 A y B.
72. Su vida pasa más que venturosa, 105.
73. Del real de Manzanares. *Romanze a una ausencia*, 111.  
1618 *Laberinto amoroso*, 74 (*Laberinto amoroso*, pág. 74)  
XVII MN 3700, 34v  
XVII MN 3917, 220 v, 438, «En el real Manzanares»
74. Que pues á de ser en balde, 113.
75. Sospechas y pensamientos. *Laméntase con reuelos vn amante ausente*, 115.
76. Suéltese un poco señora, *Sale el mismo galán de sus sospechas y despídese*, 117.
77. Alegre y hermosa aurora, *Dale gracias vn amante al aurora por su desengaño*, 125.
78. Tú que quieres cojer de muerte vida, *Soneto en pensamiento de la muerte*, 129.  
1585 MCSIC RM 3879, 25 (*Cancionerosevillano de Fuenmayor*, núm. 10)  
XVII MRAE RM 6227, 87, *De la muerte. Soneto*
79. Bujarona Penélope que puto. *Soneto*, 131.  
XVII BUC 143, v. 86, II: 518  
XVII LN Cod. 3200, 35v  
XVII MN 3708, 190  
XVII MN 3795, 194  
XVII MN 3913, 26  
XVII MN 3985, 153  
XVII MN 4117, 56v
80. Rodeada de platos y escudillas. *Soneto a una fregona*, 131.  
1604-07 FN VII-353, 14  
1627 AAH sin signatura, 14v, 191 (*Cancionero antequerano. Variedad de sonetos*, pág. 52 )  
XVII EP CXIV/1-3, II. 40  
XVII MN 3795, 77v  
XVII MN 3906, 49

XVII MN 3985, 152  
XVII MN 4117, 58

81. Por tu vida Lopillo que me borres, *Soneto de un poeta a Lope de Vega Carpio*, 132.  
Soneto gongorino satírico burlesco, de ¿1598? Para una relación extensa de fuentes manuscritas e impresas, véase la ed. de Ciplijauskaite, Luis de Góngora, *Sonetos*, Madison, 1981, núm. 173.

82. O seas capilla, plumas o bonete. *Respuesta a este soneto*, 133.  
1593 MP 1581, 12v (*Cancionero de Pedro de Penagos*, núm. 55)  
1604-07 FN VII-353, 13v  
XVI, finales PhUP 193, 149v, «Si eres capilla plumas o bonete»  
Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope*, III, pág. 236.

83. Echaron una dama en mi aposento. *Soneto hecho por vn fraile a unas damas que se aposentaron en su çelda quando su magestad posó en san Francisco de León*, 135.

84. Respondiendo al papel que reçibimos. *Respuesta a este soneto*, 136.

85. Ola, Bártolo majadero, ola. *Soneto picaril*, 137.

XVII MN 4117, 32  
XVII MRAE RM 6723, 95

86. Señora, quite allá su dingandux. *Otro soneto picaril a una dama*, 137.  
1627 AAH sin signatura, 218 (*Cancionero antequerano. Variedad de sonetos*, pág. 231 )

87. A Lope de Vega de eloquente. *Otro soneto a Lope de Vega*, 138.  
1593 MP 1581, 12v (*Cancionero de Pedro de Penagos*, núm. 54)  
1604-07 FN VII-353, 13  
XVI, finales PhUP 193, 49

88. A solo pelear con dos barriles, *Otro soneto a una ministriles*, 139.

89. La más gallarda ay belicosa cosa, *Soneto a la muerte del rei Filipo segundo*, 140.  
1627 AAH sin signatura, 11v (*Cancionero antequerano. Varios sonetos*, pág. 49 ). De alonso de Bonilla, según el editor, Lara Garrido, pues figura en su *Peregrinos pensamientos*, 225v: *SONeto en eco a la muerte del rey Don Felipe Segundo*

90. Mil uezes pruebo a quereros, *Quintillas a una monja*, 141.

91. Bella Venus, dulce diosa, *Figura y retrato de la hermosura y perfeçiones que á de tener vna dama para ser hermosa*, 143.

1586 MP 973, 96  
1589 RaC 263, 134 (*Libro romanzero*, núm. 180)  
1600 FR 3095, 84v  
1604-07 FN VII-353, 307  
1620 MN 3915, 169

92. Hombres que gustos buscáis. *Vn jeroglífico*, 146.  
1600 Ripoll, Lambert Mata 16, 3 (*Cancionero castellano de Ripoll*, núm. 5)  
XVII CBU 388, 53v  
XVII FN VIII-23 (Marmi), 210  
XVII MRAE RM 6723, 59  
XVII MP Encarnación 640, 239v  
XVII MN 2244, 206v  
XVII MN 4117, 128

93. El donaire maior que amor á hecho. *Canzi3n a una dama*, 148.

94. Al espumoso mar uer3n elarse, *Otabas a la poca firmeza de las mujeres*, 153.

95. De ielo naze mi llama, 155.

- 1578 *Flor de romances glosas, canciones y villancicos*, 248 (*Flor de romances*, p3g. 248)  
 1582 Padilla, *3glogas pastoriles*, 51v (*3glogas pastoriles*, n3m. 4, el la ensalada «Al tiempo que las claras luces bellas»)  
 1585 MP 531, 125, 130v (*Cartapacio de Francisco Mor3n*, n3ms. 610 y 641)  
 1587-90 MN 22.028, 228 (*Poes3as de fray Melchor*, n3m. 219)  
 1590 MP 1580, 63  
 1600 RAV Chigi L. VI. 200, 28 (*Dos cancioneros hispano-italianos*, n3m. 37)  
 1606 LHK 72j46, 35 (*El cancionero 3ureo*, n3m. 36, p3g. 48)

Glosas de «De yelo naze mi llama»:

*Amor que nunca cans3*

1578 *Flor de romances glosas, canciones y villancicos*, 248 (*Flor de romances*, p3g. 248)

*Mi tormento, y mi querer*

Padilla, *3glogas pastoriles*, 51 (*3glogas pastoriles*, n3m. 4).

*Nazer mi llama de yelo*

- 1585 MP 531, 125 (*Cartapacio de Francisco Mor3n*, n3m. 610)  
 1587-90 MN 22.028, 228 (*Poes3as de fray Melchor*, n3m. 220)  
 1600 RAV Chigi L. VI. 200, 28 (*Dos cancioneros hispano-italianos*, n3m. 38)  
 1606 LHK 72j46, 35 (*El cancionero 3ureo*, num. 36, p3g. 48)

*Orden3 Amor que mirase*

- 1585 MP 531, 130v (*Cartapacio de Francisco Mor3n*, n3m. 642)  
 1590 MP 1580, 63

96. En el canpo me met3, 158.

- 1573 Castillejo, Obras, 121 (Castillejo, Obra completa, n3m. 71)  
 1580-90 PMBM B90-V1-08, 356 (*Poes3as in3ditas de Pedro de Padilla*, n3m. 237)  
 1583 Padilla, *Romancero*, 240v (*Romancero*, n3m. 98)  
1585 ca. RAV Reg. Lat. 1635, 9v (Cancionero de poes3as varias, n3m. 12)  
1590-1600 MRAE RM 6226, 234  
1598 EM C.III.22, 112 («Un cancionero biling3e», n3m. 52, p3g. 444)  
1652 MN 17.951, 159v  
XVI, finales PMBM 861, 68v (Cancionero musical, n3m. 47)  
XVII LIT 2158, 262  
Janner, La glosa en el Siglo de Oro, n3m. 22.

97. Quise mi alma escrebir. *Carta despidi3ndose vn gal3n de su dama*, 159.

98. Ronpan mis quejas el 3ielo. *Otra carta al mismo intento*, 164.

99. Lo mejor de los amores. *Carta a un caballero enamorado*, 167.

100. Ojos m3os, pues mirastes, 168.

- 1590 MP 1580, 176v  
 1586 L3pez de 3beda, *Cancionero general*, 193

101. ...vn coraz3n uiuifique, 169, ac3falo

**Con formato:** Fuente: Book Antiqua, Color de fuente: Color personalizado(RGB(13;13;13))

**Con formato:** Fuente: Book Antiqua, Color de fuente: Color personalizado(RGB(13;13;13))

**Con formato:** Fuente: Book Antiqua, Sin Cursiva, Color de fuente: Color personalizado(RGB(13;13;13))

**Con formato:** Fuente: Book Antiqua, Color de fuente: Color personalizado(RGB(13;13;13))

**Con formato:** Color de fuente: Color personalizado(RGB(13;13;13)), Italiano (Italia)

**Con formato:** Color de fuente: Color personalizado(RGB(13;13;13)), Italiano (Italia)

**Con formato:** Fuente: Book Antiqua, Color de fuente: Color personalizado(RGB(13;13;13)), Italiano (Italia)

**Con formato:** Fuente: Book Antiqua, Color de fuente: Color personalizado(RGB(13;13;13)), Italiano (Italia)

**Con formato:** Fuente: Book Antiqua, Color de fuente: Color personalizado(RGB(13;13;13)), Italiano (Italia)

**Con formato:** Fuente: Book Antiqua, Color de fuente: Color personalizado(RGB(13;13;13)), Italiano (Italia)

**Con formato:** Fuente: Book Antiqua, Color de fuente: Color personalizado(RGB(13;13;13)), Italiano (Italia)

**Con formato:** Fuente: Book Antiqua, Color de fuente: Color personalizado(RGB(13;13;13)), Italiano (Italia)

**Con formato:** Fuente: Book Antiqua, Color de fuente: Color personalizado(RGB(13;13;13))

**Con formato:** Sangr3a: Izquierda: 0 cm, Primera l3nea: 0,51 cm, Punto de tabulaci3n: No en 0,76 cm

**Con formato:** Fuente: Book Antiqua, Color de fuente: Color personalizado(RGB(13;13;13))

**Con formato:** Fuente: Book Antiqua, Color de fuente: Color personalizado(RGB(13;13;13))

**Con formato:** Sangr3a: Primera l3nea: 0,51 cm, Punto de tabulaci3n: No en 0,76 cm

**Con formato:** Fuente: Book Antiqua, Color de fuente: Color personalizado(RGB(13;13;13))

102. Llorad, ojos, no os canséis, 169
103. Ante mi dama las bellas, 172.
104. Señora, así os guarde Dios, 175.  
1578 MP 1579, 145
105. *Carta de vna dama a un galán que era inpotente y no podía cunplir con su mujer*, 178. (Título sin poema)
106. Agora que estoi despacio, 178.
107. No hizo Dios cosa buena, 183.  
1584 MCSIC RM 3879, 37v (*Cancionero sevillano de Fuenmayor*, núm. 18)  
1600 MN 861, 309, con la glosa «Tanto en vos se han señalado»  
XVII CBU 1080, 7, con la glosa «Libronos con el bautismo»  
XVII LTT 1710, 274, con la glosa «Puso Dios tal gloria en vos»  
XVII MN 4117, 203v, con la glosa «Sois a mis ojos tan fea»  
XVII MRAE RM 6215, 193, con la glosa «Tanto en vos se han señalado»
108. Naranjas, espada i lunbre, 184.
109. Que no pudo acabar su, 184.  
1598-1610MN 19.387, 112  
1600 MN 861, 311  
1600 NH B 2495, 283v (*Cancionero sevillano B 2495*, núm. 235)  
1654 CBU 316, 95v, entre poesías atribuidas a Diego de Silva y Mendoza, Conde de Salinas y Marqués de Alenquer  
XVII MN 4152, 108v, con atribución a Juan Bautista de Vivar  
XVII MN 17.557, 90, con atribución a Juan Bautista de Vivar  
XVII MRAE RM 6215, 217  
XVII CBU 324, 137v  
XVII CBU 362, 396  
XVII EP CXIV/1-3, II: 46v  
XVII LBL Add. 18.706, 126v  
XVII NH B 2460, p. 108, con atribución a Diego de Silva y Mendoza  
Ortiz Ballesteros, «Y no pudo acabar sú...».  
Para la poesía de Vivar ver Madroñal, «Entre alegre esperanza...».
110. Sabiendo que Cristo es nada, 185, repe
111. Cedazo, estrella y quartana, 186.  
1600 MN 861, 670, 691  
XVII MRAE RM 6857, 34v
112. Espuelas, artesa i sastres, 187.  
1600 MN 861, 671, 691  
XVII CBU 1080, 29  
XVII LTT 1710, 271
113. Treçe sin llegar a treze, 188.  
1593 MP 1581, 188 (*Cancionero de Pedro de Penagos*, núm. 139)  
Madroñal, «Pedro Liñán, Juan Bautista de Vivar...» pág. 124.
114. Bolbed, señora, por bos, 189.

## 115. Entre el bonete i corona, 190.

- 1600 MN 861, 670, 692  
 XVII CBU 1080, 29  
 XVII LN Pomb. 132, 12  
 XVII MRAE RM 6225, 185

## 116. Detente, sol, no me aflijas, 190.

- 1600 MN 861, 671

## 117. La campanilla de que, 191.

- 1600 MP 1577 (3), 170v  
 1600 MN 861, 669, 692  
 1600 NH B 2495, 285 (*Cancionero sevillano B 2495*, núm. 240)  
 XVII MRAE RM 6857, 34v

## Glosas de «La campanilla de qué»:

*Estando el cielo estrellado*

- 1600 NH B 2495, 285 (*Cancionero sevillano B 2495*, núm. 241)

*Muchas veces he mirado*

- 1600 MN 861, 669, 692  
 XVII MRAE RM 6857, 34v

*Un hombre llegó a un platero*

- 1600 MP 1577 (3), 170v

*Una campana en sonar*

- XVII MRAE RM 6225, 177

## 118. Le nazió a Calmo de la, 192.

- 1600 MN 861, 670, 692

## 119. Torre, albaizín y canpanas, 193.

## 120. Pues llega la cuenta a que, 194.

## 121. Como Dios hizo vnas nuezes, 195.

- 1600 MN 861, 670, 692

## 122. Vna col i un arçediano, 196.

- 1600 MN 861, 669, 692  
 1600 NH B 2495, 284 (*Cancionero sevillano B 2495*, núm. 237)

## 123. Damas bandas i colores, 196.

## 124. Damas, ciegos, lutos, duendes, 197.

## 125. Mejor lugar que no Dios, 198.

- 1600 MN 861, 312  
 1608 Luque, *Divina poesía*, 465  
 XVII LBL 18.706, 127  
 XVII MRAH 9/5880, 53

126. Tras deste negro de amor. *Loas distinctas*, 199.
127. Juntáronse en un conçilio. *Otra loa*, 206.
128. Después que el húmido inbierno. *Otra loa*, 213.
129. Bien nos diçe tal fabor. *A una misa nueba*, 219.
130. El maioral de Francisco. *Vn romanze al reberendísimo frai Buenaventura*, 221.
131. Santísimos relijiosos. *A la grande y temerosa peste del año de mil y quinientos y nouenta y nueve*, 224.

## ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

	POEMA	FOLIO
A mi me llaman Joan de Alvarado	1	1 1r
A solo pelear con dos barriles	88	71 69v
A ti Lope de Vega el elocuente	87	70 69r
Al espumoso mar verán helarse	94	77 76r
Ay, como el alma matáis	102	85 84r
<i>Glosa de llorad ojos no os canséis</i>		
Ahora que estoy despacio	106	90 89r
Alegre y hermosa aurora	77	63 62r
Allá en el profundo centro	96	80 78v
<i>Glosa de En el campo me metí</i>		
Ángel almacigado que al tudesco	16	20 19v
Ante mi dama las bellas	103	87 85v
<i>Glosado en Cual pintor muy afamado</i>		
Aquella estrecha cuenta, ánima mía	61	45 44r
Así te conceda el cielo	67	47 46r
Aunque de oro al parecer	45	33 31v
<i>Glosa de Tomiza escarpçin de Dios</i>		
Aunque imposible ser manso y terrible	28	28 26v
<i>Glosa de Aunque ser madre y virgen...</i>		
Aunque parezca cosa incompatible	29	28 26v
Aunque ser madre y virgen es imposible	28	27 26r
<i>Glosado en Aunque imposible...</i>		
Bella Venus, dulce diosa	91	72 71r
Biba nuestro rei mila-	17	20 20r
Bien nos dice tal favor	129	110 109r
Bujarrona Penélope, qué puto	79	66 65r
Calmo lecciones tomaba,	118	97 95v
<i>Glosa de Le nació a Calmo del "la"</i>		
Cedazo, estrella y cuartana	111	94 92v
<i>Glosado en Quiso mi contraria estrella</i>		
Cierto clérigo pobrete	115	96 94v
<i>Glosa de Entre el bonete y corona</i>		
Como aquel primer bocado	42	32 30v
<i>Glosa de Cristo que con su capote</i>		
Cómo Dios hizo unas nueces	121	98 97r
<i>Glosado en El cura de mi lugar</i>		
Con el tiempo se acaban horas y años	3	5 5r
Con mucha gente española	22	23 23r
Con tanto aviso tanta hermosura	55	42 41r
Contra la furia y poder	23	25 23v
Corona a vuestra riqueza	125	100 98v
<i>Glosa de Mejor lugar que no Dios</i>		



	POEMA	FOLIO
Crió Dios al primer hombre	10	11 10v
Cristo a la orilla del mar,	110	93 92r
<i>Glosa de Sabiendo que Cristo es nada</i>		
Cristo en la cruz no murió	39	31 29v
<i>Glosado en Estaba Cristo pagando</i>		
Cristo que con su capote	42	32 30v
<i>Glosado en Como aquel primer bocado</i>		
Cristo ser Dios no es posible	41	32 30v
<i>Glosado en Cuando Dios a Dios pagaba</i>		
Cual competidor galano	69	51 49v
Cual pintor muy afamado	103	87 85v
<i>Glosa de Ante mi dama las bellas</i>		
Cuando Dios a Dios pagaba	41	32 30v
<i>Glosa de Cristo ser Dios no es posible</i>		
Damas, bandas y colores	123	99 97v
<i>Glosado en De mil colores cubiertas</i>		
Damas, ciegos, lutos, duendes	124	99 98r
<i>Glosado en Las damas cogido el fruto</i>		
De dolor en dolor, de llanto en llanto	30	28 27r
De hielo nace mi llama	95	78 77r
<i>Glosado en En mi pecho solamente</i>		
De mediana fortuna quiso el cielo	20	22 22r
De mil colores cubiertas	123	99 97v
<i>Glosa de Damas, bandas y colores</i>		
Dejad al niño llorar	70	51 50r
Del arcediano de Coria	122	99 97v
<i>Glosa de Una col y un arcediano</i>		
Del Real de Manzanares	73	56 55r
Den prisa a la comida, hay aquí truchas	56	42 41r
Desde donde nace el Febo	5	6 6r
Desde el bautismo sagrado	36	31 29v
<i>Glosa de Nadie se puede salvar</i>		
Después que el húmedo invierno	128	107 106r
Detente, sol, no me aflijas	116	96 94v
<i>Glosado en Yendo cierto prebendado</i>		
Dionos en la tierra un ave	47	33 32r
Dios es grande pecador	37	31 29v
<i>Glosado en Pecador, no te fatigues</i>		
Dios no nos promete gloria	40	31 30r
<i>Glosado en Hizo Dios infierno y cielo</i>		
Dios por mostrar su poder	38	31 29v
Echaron una dama en mi aposento	83	68 67r
El cura de mi lugar	121	98 97r
<i>Glosa de cómo Dios hizo unas nueces</i>		

	POEMA	FOLIO
El donaire mayor que amor ha hecho	93	75 73r
El hombre a Dios que tanto ha dado dado	32	29 27v
El mayoral de Francisco	130	111 110r
El pie quiere ser chiquito	91	73 72r
En el alma me ha pesado	19	21 21r
En el campo me metí	96	80 78v
<i>Glosado en Allá en el profundo centro</i>		
En el tribunal divino	14	16 16r
En los famosos jardines	11	13 12v
En mi pecho solamente	95	78 77r
<i>Glosa de De hielo nace mi llama</i>		
Entre el bonete y corona	115	96 94v
<i>Glosado en Cierta clérigo pobrete</i>		
Entre unas hermosas ramas	6	8 7v
Envidias me den la muerte	2	4 4r
Espuelas, artesa y sastres	112	94 93r
<i>Glosado en Siete sastres se juntaron</i>		
Estaba Cristo pagando	39	31 30r
<i>Glosa de Cristo en la Cruz no murió</i>		
Gocé de una niña bella,	113	95 93v
<i>Glosa de Trece, sin llegar a trece</i>		
Guilindín, guilindín, guilindaina	71	52 51r
Ha procurado mandar	100	85 83v
<i>Glosa de Ojos míos pues mirastes</i>		
Hizo Dios infierno y cielo	40	31 30r
<i>Glosa de Dios no nos promete gloria</i>		
Hola, Bartolo majadero, hola	85	69 68r
Hombres que gustos buscáis	92	74 72v
Jardines bellos, árboles frondosos	4	6 5v
Juntáronse en un concilio	127	104 102v
La campanilla de que	117	96 95r
<i>Glosado en Muchas veces he mirado</i>		
La más gallarda y belicosa cosa	89	71 70r
La más hermosa que Dios	44	33 31v
<i>Glosado en Un galán enamorado</i>		
Larga cuenta que dar del tiempo largo	60	45 44r
Las damas cogido el fruto	124	99 98r
<i>Glosa de Damas, ciegos, lutos, duendes</i>		
Le nació a Calmo del "la"	118	97 95v
<i>Glosado en Calmo lecciones tomaba</i>		
Lo mejor de los amores	99	84 83r
Lo negrito de tengue perengue	48	35 34r
Los prodigios que ahora han sucedido	18	20 20r
Llorad, ojos, no os canséis	102	85 84r

	POEMA	FOLIO
<i>Glosado en ¡Ay! Cómo el alma matáis</i>		
Mejor lugar que no Dios	125	100 98v
<i>Glosado en Corona a vuestra riqueza</i>		
Mientras la Virgen descansa	51	37 36r
Mil veces pruebo a quereros	90	71 70r
Mis manos que la muerte a tantos dieron	27	27 25v
Mortales son los hombres	59	45 43v
Muchas veces he mirado	117	96 95r
<i>Glosa de la campanilla de que</i>		
Nadie se puede salvar	36	31 29v
<i>Glosado en Desde el bautismo sagrado</i>		
Naranjas, espada i lumbré	108	93 91v
<i>Glosado en Ya apareja Simeón</i>		
No hay cruz sin gloria ninguna	66	47 46r
No hizo Dios cosa buena	107	92 91r
<i>Glosado en Tanto en vos se han señalado</i>		
No hizo pecado Adán	34	30 28v
<i>Glosado en Siendo a nuestra carne humana</i>		
O seas capilla, plumas o bonete	82	68 66v
Oh tú que llegas a estas santas puertas	24	26 24v.
Ojos míos, pues miraste	100	85 83v
<i>Glosado en Ha procurado mandar</i>		
Ojos que no son ojos sino estrellas	21	23 22v
Oyó Blas atentamente	68	49 47v
Partido el poder de Dios	38	31 29v
<i>Glosado en Dios por mostrar su poder</i>		
Pecador no te fatigues	37	31 29v
<i>Glosa de Dios es grande pecador</i>		
Pídeme vuestra merced que le haga coplas	15	19 19r
Pois aqueste nobo infante	52	38 37r
Por tu vida, Lopillo, que me borres	81	67 66r
Por un soto verde oscuro	54	40 38v
Pues llega la cuenta a que	120	98 96v
<i>Glosado en Recibí el bien de miraros</i>		
Qué lejos está un necio de entenderse	7	9 8v
Que no pudo acabar su	109	93 91v
<i>Glosado en Un mártir santo aguardaba</i>		
Que nuestro Felipe es muerto	58	43 42r
Que pues ha de ser en balde	74	57 56r
Quien no mira como todo	63	46 44v
Quien quiere enriquecer, ame pobreza	62	46 44v
Quise mi alma escribir	97	80 79 r
Quiso mi contraria estrella	110	94 92v
<i>Glosa de Cedazo, estrella y cuartana</i>		

	POEMA	FOLIO	
Quita el rebozo, galán	65	47 45v	
Recibí el bien de miraros	120	98 96v	
<i>Glosa de Pues llega la cuenta a que</i>			
Respondiendo al papel que recibimos	84	69 67v	
Rodeada de platos y escudillas	80	67 65r	
Rompan mis quejas el cielo	98	83 81v	
Sabiendo que Cristo es nada	110	93 92r	
<i>Glosado en Cristo a la orilla del mar</i>			
Sabiendo que Cristo es nada	43	32 31r	
<i>Glosado en Si creierades Tomás</i>			
Sale un armada del puerto	13	16 15v	
San Juan no le bautizó	46 (35 rep.)	33 32r	
<i>Glosado en Van caminando al Jordán</i>			
Santísimos religiosos	131	113 111r	
Señora, así os guarde Dios	104	88 87r	
<i>Glosado en Suspiros que el corazón</i>			
Señora, quite allá su dingandux	86	70 68v	
Será imposible veros	53	39 38r	
Si creyeses Tomás	43	32 31r	
<i>Glosa de Sabiendo que Cristo es nada</i>			
Si en las manos niño Dios	49	36 34v	
Si es fuerza que he de quereros	9	10 9v	
Si porque yo sea santo y el poderoso	25	26 24v	
Siendo a nuestra carne humana	34	30 28v	
<i>Glosa de No hizo pecado Adán</i>			
Siete sastres se juntaron	112	94 93r	
<i>Glosa de Espuelas, artesa y sastres</i>			
Silbio, pastor de celestial decoro	26	26 25r	
Sospechas y pensamientos	75	58 57r	
Su vida pasa más que venturosa	72	51 52r	
Suéltese un poco, señora	76	60 59r	
Suspiros que el corazón	104	88 87r	
<i>Glosa de Señora, así os guarde Dios</i>			
Tanto en vos se han señalado	107	92 91r	
<i>Glosa de No hizo Dios cosa buena</i>			
Tocan los clarines a alborada	50	36 35r	
Tomiza, escarpín de Dios	45	33 31v	
<i>Glosado en Aunque de oro al parecer</i>			
Torre, albaicín y campanas	119	97 96r	
<i>Glosado en Una torre edificó</i>			
Traidor infame, necio y atrevido	16	9 9r	
Tras de este negro de amor	126	100 99r	
Trece sin llegar a trece	113	95 93v	
<i>Glosado en Gocé de una niña bella</i>			

	POEMA	FOLIO
Truéquense ya, fenezcan tristemente	33	29 28r
Tú que fortuna y su presto estado	31	29 27v
Tú que quieres coger de muerte vida	78	65 63v
...Un corazón vivifique	101	85 84r
Un galán enamorado	44	33 31v
<i>Glosa de La más hermosa que Dios</i>		
Un mártir santo aguardaba	109	93 91v
<i>Glosa de Que no pudo acabar su</i>		
Un muerto fue en la tierra sepultada	64	47 45v
Una col y un arcediano	122	99 97v
<i>Glosado en Del arcediano de Coria</i>		
Una torre edificó	119	97 96r
<i>Glosa de Torre, Albaicín y campanas</i>		
Van caminando al Jordán	35 (46 rep.)	31(33) 29v(32r)
Volved, señora, por vos	114	95 94r
Voto a Dios que me espanta esta grandeza	57	43 41v
Ya apareja Simeón	108	93 91v
<i>Glosa de Naranjas, espada y lumbre</i>		
Yendo cierto prebendado	116	96 95r
<i>Glosa de detente, sol, no me aflijas</i>		
Zarza divina del amor divino	12	14 14r

## ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS

### Poema

Absalón	10
Acab	10
Adán	10, 34, 41
Albaizín	119
Amalec	22
Amón	10
Amor	91, 104, 124
Almodóvar	1
Antón Pintado	1
Antonio Abad (san)	23
Apolo	72, 103
Aquiles	88
Arabia	1, 70
Aragón	19
Araucana	1
Arcadia	81
Arias Gonzalo	1
Atalia	10
Atenas	10
Atlante	74
Babia	1
Baco	15, 16 88,
Baldobinos	1
Bartolo	85
Bencerrajes	1
Berenguela	127
Bernardo	14
Bersabé	10
Betis	1
Blas	67
Bruto	79
Buenaventura	130
Bueso	127
Caba, La	10
Calmo	118
Calzada	88
Carcabuey	1
Carlos V	14
Cartagena	1
Cártama	1
Castilla	1, 131
Caspis	1

Cid, el	1, 126
Cipión	58
Cisneros (Francisco Jiménez de)	22
Coria	1
Cristo	14, 25, 27, 34, 39, 41, 42, 43, 69, 70, 108, 110
Cruz	39, 66
Cupido	15
China	1
Daiyanira	10
Dalila	10
Dante	127
David	10
Diana	72
Dido de Cartago	1
Diego	85
Dios	1, 8, 10, 11, 12, 19, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 49, 50, 56, 57, 58, 60, 61, 63, 67, 68, 69, 70, 72, 75, 76, 79, 83, 86, 97, 104, 106, 107, 108, 121, 127, 130, 131
Dirlos	1
Doce Pares	127
Domingo (santo)	131
Doralisa	1
Draque	1
Durandante	76
Duque de Çesa	126
Ecos	16
Edicardo	10
Eolo	85
Equo	54
Elena	1, 10, 15, 16, 126
Elandro	10
Erodías	10
Esaú	68
España	1, 10, 14, 58, 131
Espíritu Santo	47
Eva	10, 108
Febo	14, 68, 72, 116
Fedra	10
Felipe I	22
Fénix	14, 21
Fernando (el Católico)	14, 119
Filipo (Felipe II)	14, 31, 32, 34, 57, 58, 59, 89
Filipo IV	14, 20
Filis	15, 16
Flandes	1
Francia	58, 67

Francisco (san)	24, 69, 130, 131
Francisco de León (san)	83
Franqueza (Pedro)	17, 18, 19, 20
Fuengirola	1
Gabriel (san)	47
Galván	1
Gálvez	127
Gil	67, 68
Gracia	48
Grecia	1
Granada	1, 119
Guarinos	10
Guinea	1
Héctor	88
Hércules	10
Herodes	10
Hijo	29, 30, 43
Hipólito	10
Iglesia	110, 126
Infante (Felipe IV)	51
Inglaterra	58
Isabel (la Católica)	14
Isabel	130
Isabela	103
Israel	10
Jacob	69
Jaén	1
Jarama	73
Jerzabel	10
Jesús (Jesucristo)	27, 66, 49, 58, 73, 79
Jordán	10, 35
Juan Alvarado	1
Juan Bautista (san)	10, 11, 14, 34, 35, 75
Juan Latino	124
Julio César	124
Lerma (Duque de)	20
Lope de Vega (Lopillo)	79, 80, 85
López de Úbeda	27
Lucifer	45
Lucrecia	10, 77, 124
Lucrecio	10
Magdalena (María)	27, 44
Mahoma	1
Manricardo	1
Manzanares	73
Marco Antonio	10



Marchena	1
María	5, 14, 28, 47, 55, 93, 114
María de Padilla	1, 14
Margarita	14
Marte	15, 22
Mazalquivir	22
Medea	127
Medusa	127
Melilla	1
Menandro	6
Miguel, san	22
Moisés	22
Muza	1
Narciso	63
Niebla del Condado	1
Nilo	1, 2
Occidente	72
Orán	22
Oriente	1, 70
Orlando	19
Padre	28, 39, 47, 51
Palestina	11
Pancracio (san)	13
Papa	83
Pascua	14, 18, 66
Pásife	10
París	1, 10
Pedro Albares	17
Pedro (don)	14
Pedro (san)	10, 19, 34, 110
Pedro González de Mendoza	25
Pedro Padilla	21
Penélope	79
Persa	69
Pilatos	1, 10
Poncia	79
Portogalico (Portugal)	48
Prado	17, 18
Rebagio	14
Ricardo	10
Rengo	1
Reyes magos	126
Rodrigo, don	10, 14
Roma	1, 58
Saba	70
Salamanca	1

San Quintín	1
Salomón	10
San Quintín	58
Sansón	10
Santiago	14, 85
Santísimo Sacramento	64, 65, 67, 70
Santisteban	18
Segovia	130
Sevilla	14, 57, 126
Siete de la Fama	88
Silbio	26
Simeón	108
Simón Mago	1
Tabor	14
Taborcán	126
Tamar	10
Tisbe	127
Toledo	22, 68
Tomás	43
Tomé (santo)	48
Trajano	126
Trapisonda	1
Trinidad (Santa)	47
Troya	10
Tucapel	1
Tulia	10
Túnez	1
Universidad de Salamanca	30
Ursino	10
Utrera	1
Valencia	126
Venus	91, 103
Villalvilla	127
Villegas	127
Virgen (María)	11, 14, 51, 63, 70, 126
Virgilio	91
Ximénez	88

## ÍNDICE DE AUTORES

### Poema

- |                            |                     |
|----------------------------|---------------------|
| - Gregorio Silvestre       | 7, 47 y 63          |
| - Pedro Padilla            | 21, 53, 54, 95 y 96 |
| - López de Úbeda           | 27 y 100            |
| - Miguel de Cervantes      | 57                  |
| - Diego Hurtado de Mendoza | 109                 |
| - Lope de Vega             | 16 y 82             |
| - Góngora                  | 81                  |
| - Alonso de Bonilla        | 89                  |
| - Juan Bautista de Vivar   | 109 y 113           |

